

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj)

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER S No	DUE DTATE	SIGNATURE

साहित्य और साहित्येतरः

संवाद-सूत्र



रचना प्रकाशन

जयपुर

साहित्य और साहित्येतर

संवाद-सूत्र

वीरेन्द्र सिंह

81-86116-27-3

संस्करण : 1999

मूल्य : चार सौ रुपये मात्र

© : सर्वाधिकार सुरक्षित

प्रकाशक : रचना प्रकाशन,

57 नाट्यगो भवन, मिश्रराजा जी का रास्ता,

चौदपोल बाजार, जयपुर-302001

टाइप सेटिंग : आईडियल कम्प्यूटर सेन्टर,

3580, मोतीसिंह भोमियों का रास्ता,

जोहरी बाजार, जयपुर।

मुद्रक : सिंहसन ऑफसेट, जयपुर

समर्पण

आलोचक, कवि और नाटककार मित्र-

डॉ० नरेन्द्र मोहन को

तथा

आलोचक तथा कवि-मित्र

डॉ० गुरुचरण सिंह

को

जिन्होंने मेरे लेखन को

अपने तरीके से

अर्थवत्ता प्रदान

की!

आलेख-क्रम

पृ० सं०

1	अंत अनुशासनीय अभिगम और साहित्य	1
2	डॉ० विश्वभरनाथ उपाध्याय और सरहपा	12
3	डॉ० रमेश कुतल मेघ का मध्यकालीन साहित्य का विवेचन	18
4	डॉ० नामवर सिंह की आलोचना-दृष्टि	30
5	लोक चेतना का बदलता परिप्रेक्ष्य	42
6	राहुल सांकृत्यायन के ऐतिहासिक कथा साहित्य मे इतिहास की पुनरचना	51
7	वैज्ञानिक बोध तथा हिंदी का कथा साहित्य	62
8	नाविक विद्रोह और कविता की सवेदना	72
9	भवानी प्रसाद मिश्र के काव्य का नया परिप्रेक्ष्य-काल बोध	83
10	मुक्तिबोध काव्य मे इतिहास बोध का रचनात्मक स्वरूप	93
11	अफ्रीकी कविका का परिदृश्य	101
12	मुक्त बाजार और समकालीन कविता	110
13	समकालीन युवा कविता	119
14	सौंदर्य बोध का वैज्ञानिक सदर्थ और कविता	127
15	समकालीन कविता मे विज्ञान बोध का स्वरूप	133
16	समकालीन कविता मे काल बोध के आयाम	146
17	कविता और हमारे समय का द्वन्द्व	157
18	आधुनिक कविता और चित्रकला के घटक कुछ अन्तर्सूत्र	169
19	त्रिलोचन काव्य के आयाम	186
20	कंदारनाथ सिंह सहज अर्थ-सृष्टियों का ससार	194
21	सहज सवेदनीयता के कवि विरवनाथ प्रसाद तिवारी	205
22	शालभ श्रीरामसिंह रग अपना एक और तरंग अपना एक	213
23	नगेन्द्र मोहन लम्बी कविताओं की सरचना	224
24	विजेन्द्र का रचना-ससार	234
25	जयसिंह नीरज विचार-सवेदन के कवि	248
26	किशोर काबरा का मिथक-काव्य अत अनुशासनीय विवेचन	259
27	नद किशोर आचार्य काव्य-सवेदना के आयाम	270
28	मुमन रात्रे नारी सवेदना का व्यापक सदर्थ	278

मेरे ये निबंध

लगभग पिछले बीस पच्चीस वर्षों से मैं अतः अनुशासनीय अभिगम की दृष्टि से साहित्य को विवर्चित करने का प्रयत्न करता रहा हूँ, और अब कम से कम यह स्थिति साहित्य के क्षेत्र में पैदा हो गयी है कि इस "अभिगम" को अनक साहित्यिक और पाठक मकरात्मक रूप में देखने लग हैं तथा उसकी आवश्यकता और उपयोगिता का मृजन तथा विचार दोनों के लिए किसी न किमो रूप में महत्व देने लग है। आज जिस गति से विचारा का बहुआयामी ममार हमारे चितन तथा मवदन का प्रभावित कर रहा है उसका एक बहुआयामी पारदर्शिक रूप इन निबंधों की सरचना में प्राप्त होता है। इन निबंधों का परिदृश्य आदि मध्यकाल साहित्य से लेकर समकालीन समय तक का है निम्न गद्य और पद्य दोनों प्रकार के साहित्य का शामिल किया गया है और इसमें आलाचना कथा साहित्य तथा कविता को इस प्रकार विवर्चित और मूल्यकित करने का प्रयत्न किया गया है। कि जिससे अतः अनुशासनाय अभिगम का साथकला का सृजन कम में आवश्यकतानुसार निर्धारित या "लाकट" किया जा सका। इस निर्धारण में यह अवश्य है कि कविता साहित्य का अधिक म्यान प्राप्त हुआ है जबकि आलाचना तथा कथासाहित्य का अपेक्षाकृत कम। लेकिन इस निर्धारण तथा विवचन में मैंने जिन आलाचका तथा कथाकारों का लिया है (यथा डॉ. रमरा कुतल मधु डॉ. विश्वभरनाथ उपाध्याय डॉ. नामवर सिंह तथा राहुल धनराज चौधरी आदि) वे किमो न किमो रूप में अतः अनुशासनाय

‘सवाद’ का रचनात्मक सदर्थ प्रदान करते हैं। इन निबन्धों के विवचन में एक बात यह भी दृष्टिगत होगी कि रचनाकार की रचना-दृष्टि में भिन्न ज्ञान क्षेत्रों के विचार तथा सप्रत्यय किम प्रकार से उनके माच और सृजन को नए ‘सदर्थों’ की ओर गतिशील करते हैं जो कमोवेश रूप से यथार्थ तथा सत्य के भिन्न रूपा का “अपने तरीके” से अर्थवत्ता प्रदान करते हैं। उस कार्य में मैं कहाँ तक सफल हुआ हूँ, यह तो समीक्षक एवं मुधी पाठकगण ही बताएँगे।

इन निबन्धों में अधिकतर निबन्ध भिन्न प्रतिष्ठित पत्रिकाओं में पिछले 8-10 वर्षों के दौरान प्रकाशित हुए हैं। ऐसी कुछ पत्रिकाओं के नाम हैं—‘दस्तावेज’ (गोरखपुर), ‘अक्षरा’ (भोपाल), ‘माक्षात्कार’ (भोपाल), ‘साम्य’ (अम्बिकापुर), ‘पहल’ (जबलपुर), ‘सचेतना’ (दिल्ली), ‘पुरुष’ (मुजफ्फरपुर), ‘वैचारिकी’ (दिल्ली), ‘मधु’ (लक्ष्मणगढ़), ‘विपक्ष’ (बोकारो), ‘रंगायन’ (उदयपुर), ‘कला प्रयोजन’ (उदयपुर), ‘समकालीन सृजन’ (कलकत्ता), ‘इतिहास बोध’ (इलाहाबाद), ‘एक ओर अतीत’ (जयपुर), ‘कल के लिए’ (बहराइच), ‘युगसाक्षी’ (लखनऊ), ‘अचल भारती’, (देवरिया तथा ‘मधुमती’ (उदयपुर)। इन पत्रिकाओं का जिक्र मैंने यहाँ पर इसलिए किया है कि ये सभी पत्रिकाएँ किसी न किसी रूप में अतः अनुशासनीय अभिगम पर आधारित मेरे लेखों को प्रकाशित कर, मेरी इस “आलाचना-दृष्टि” को साहित्य-जगत में अपेक्षित ‘स्थान’ दिलाने में जो सहयोग प्रदान किया है, वह मेरे लिए सदा स्मरणीय रहेगा।

अतः मैं, मेरे रचना प्रकाशन के श्री रामशरण जी नाटाणी का हृदय से आभारी हूँ जिन्होंने इन निबन्धों को, जो यत्र-तत्र प्रकाशित हुए थे, उन्हें एक ‘व्यवस्थित’ रूप में प्रकाशित कर, मेरे श्रम को ‘सार्थकता’ प्रदान की।

डॉ० विरेन्द्र सिंह
जयपुर

अंतः अनुशासनीय अभिगम और साहित्य

एक आलोचक होने के नाते मेरे सामने यह प्रश्न उभरता रहा है कि आज की आलोचना भिन्न-भिन्न सिद्धांतों और तैवर्गों के साथ जिस वैचारिकता को प्रकट कर रही है, वह क्या भटकाव है या रचना को ममझने और उसकी अर्थ-सृष्टि करने के भिन्न-भिन्न प्रकार है? मेरे विचार से यह रचना को उसके विभिन्न अर्थ-सदर्थों में पेश करने की कोशिश है और इस कोशिश में अक्सर यह भी होता है कि एक आलोचना प्रकार या दृष्टि (मार्क्सवादी, रौली तान्त्रिक, मिथकीय आदि) किसी कृति के मूल्यांकन में इतनी हावी हो जाती है कि कृति (या प्रवृत्ति भी) की अस्मिता और उसके अन्य अर्थ-सदर्थ पृष्ठभूमि में चले जाते हैं। असल में, आलोचना के लिए आस्वादन पहला शर्त है, और उस आस्वादन में संवेदना और ज्ञानात्मक प्रक्रिया का जितना अधिक विस्तार होगा, आलोचना का क्षेत्र उतना ही व्यापक और बहुआयामी होगा। उसी सदर्थ में मैं अन्तः अनुशासनीय आलोचना का प्रस्ताव करना चाहूँगा। इस 'भारी धक्कम' नाम से शायद कुछ लोग भड़कें, पर मैं उन्हें विश्वास दिलाना चाहता हूँ कि अन्तः अनुशासनीय आलोचना आस्वादन पर आधारित संवेदना और ज्ञानात्मक प्रक्रिया का एक ऐसा जैविक रूप है जो पूर्वाग्रह से बचता हुआ चीजों और वस्तुओं की सही 'स्थिति' पर बल देता है और किसी भी विचार-सिद्धांत और संवेदना को पूर्वाग्रह के आधार पर नकारता नहीं है। यहाँ पर किसी

विचार या निश्चांत का नकार नहीं है, पर उनका मही निर्धारण है जो रचना के अर्थ-संदर्भों (कम या अधिक) को प्रकट एवं मूल्यार्जन कर सके। अन्तः अनुगामनाय दृष्टि में ज्ञान और संवेदना का समन्वय आवश्यक है। उन्नी मदर्भ में एक चान और है कि इस गुण संवेदन की बनावट में विचार तन्त्र को एक विशेष भूमिका है जहाँ तक आज की रचनाशीलता का प्रश्न है, भिन्न ज्ञानानुगामन के प्रत्यय और प्रस्थापनाएँ इस वैचारिक चेतना को गति देती हैं अथवा दूसरे शब्दों में, यह भी कहा जा सकता है कि रचनाकार के संवेदना-तन्त्र में ये विचार तन्त्र क्रमशः रचनात्मक मदर्भ प्राप्त करते हैं। यही विचारों का रचनात्मक मदर्भ है। यही कारण है कि सृजन-कर्म में विचार और संवेदन का एक गहरा रिश्ता होता है। यह एक सत्य है कि जो भी हम पढ़ते हैं और मनन करते हैं, वह जाने या अनजाने हमारा चेतना को प्रभावित करना है, और इस दृष्टि में आलोचक या रचनाकार दोनों के लिए यह अध्ययन एवं मनन आवश्यक है, विशेषकर आलोचक के लिए यह और भी जरूरी है क्योंकि आम्बेदन के द्वारा वह कृतिकों में अर्थ-संदर्भों को तभी ठीक प्रकार से विवेचित और मूल्यार्जित कर सकेगा। अन्तः अनुगामनाय आलोचना 'विचार साहित्य' को इसी दृष्टि से महत्व देती है जो रचना के बहुअर्थसंदर्भों को प्रकट कर सके और कृति के सौंदर्य को एक व्यापक फलक प्रदान कर सके।

यहाँ पर यह प्रश्न उठ सकता है कि आज, जबकि ज्ञान का इतना अधिक विस्तार एवं विविधीकरण हो चुका है किमी एक व्यक्ति के लिए यह सम्भव है कि वह सम्पूर्ण ज्ञान प्राप्त कर सके। यह बात काफी सीमा तक नहीं है, पर यह भी सत्य है कि मनुष्य की चेतना द्वन्द्वात्मक है, और यह द्वन्द्वात्म्यता इसे भिन्न संस्कारों और संदर्भों की ओर ले जाती है। भिन्न अनुगामना का मानान्य में अधिक परिचय प्राप्त करना ही यहाँ अभिप्रेत है, और वह भी उन ज्ञान-क्षेत्रों का जो साहित्य में किमी न किमी स्तर पर जुड़ते हैं। इस दृष्टि में, मानान्य-विज्ञान, नृत्यशास्त्र, मनोविज्ञान, दर्शन, विज्ञान, रसायन और इतिहास को सहित्यिक रचना और आलोचना के लिए में अधिक आवश्यक मानना ही आज की रचनाशीलता के भिन्न आयाम उन ज्ञान-क्षेत्रों में न्यूनाधिक रूप में प्रभावित होने है, विशेषकर इतिहास, गणनीति, अर्थशास्त्र, और मनोविज्ञान में। हमें अनुगामन की यह आन्तरिक प्रकृति होती है कि वह दूसरे अनुगामनों की ओर इसलिए प्रेरित होता है कि उसके द्वारा वह अपने का बहुआयामी बनाना है, तो दूसरे

और यह भी सिद्ध करता है कि हरेक अनुशासन अपनी अपूर्णता को क्रमशः 'पूर्णता' तक ले जाने का प्रयत्न करता है। क्या यह प्रक्रिया अन्त अनुशासनीय 'दृष्टि' की मांग नहीं करती है? इससे एक बात और स्पष्ट होती है कि अन्त अनुशासनीय समीक्षा भिन्न शास्त्रों या अनुशासनों के सापेक्ष 'सवाद' को महत्व देते हुए भी प्रत्येक मानवीय अनुशासन की 'स्वायत्तता' को बनाये रखने की 'आगिक दृष्टि' है। अतः व्यापक अर्थ में यह आलोचना सापेक्ष स्वायत्तता की आलोचना है।

इस प्रकार अन्त अनुशासनीय दृष्टि वैचारिक एवं सवेदनात्मक प्रक्रियाओं को सर्जनात्मक रूप में व्याख्यायित करती है। यहाँ पर यह स्पष्ट करना जरूरी है कि बिना सर्जनात्मकता के कोई भी विचार भाव या सवेदन साहित्य के लिए अमान्य है क्योंकि साहित्य की अपनी विशिष्ट अस्मिता सृजनात्मकता में ही निहित है और जहाँ भी सर्जनात्मकता होगी वहाँ पर सौंदर्य का कोई न कोई आयाम उद्घाटित होगा। यह सर्जनात्मकता अपने युग या समय बोध का फल है जिसमें विचार प्रत्यय सवेदना भाव आदि का एक जैविक रूप प्राप्त होता है जिसमें 'विचार सवेदन' की अपनी विशिष्ट भूमिका है। एक वाक्य में कहूँ तो यह आलोचना विचार सवेदन की भिन्न आयामी गतिशीलता को पकड़ने की एक 'दृष्टि' है। मूल्यांकन (कृति या रचनाकार का) एकपक्षीय भी हो सकता है और अनेक पक्षीय यह आलोचक की दृष्टि पर आधारित है। मैंने इस पुस्तक में रचनाकारों और प्रकृतियों के विवेचन में अनेकपक्षीय दृष्टि को अपनाया है।

अन्त अनुशासनीय दृष्टि का उपर्युक्त रूप इस तत्त्व को भी प्रकट करता है कि यथार्थ और सत्य को देखने की अनेक दृष्टियाँ हैं फिर भी उनके मध्य एक द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध होते हुए भी कुछ ऐसे तत्व या उपादान होते हैं जो एक दूसरे को 'सवाद' की स्थिति में लाते हैं। इसके विपरीत कुछ ऐसे भी तत्व या उपादान होते हैं जो असमान या विरोधी होते हैं। अन्त अनुशासनीय दृष्टि यह माँग करती है कि इन विरोधी तत्वों को भी पहचाना जाए क्योंकि इनकी पहचान द्वारा एक आलोचक अपने ज्ञान सवेदन को अधिक क्रियाशील कर सकता है। हो सकता है कि विशिष्ट स्थिति में किसी उपादान (धारणा का भी) का महत्व हो जो नयी सवेदना और सर्जना के प्रकार में नए विवेचन की अपेक्षा रखता हो उसे हम किसी पूर्वाग्रह के कारण स्वीकार न कर रहे हों। उदाहरणस्वरूप

‘रूपवाद’ और ‘रोमांटिक बोध’ को पूर्णरूपेण नकारना सम्भव नहीं है क्योंकि ‘रूप’ और रोमांटिक बोध का स्वरूप भी नए कथ्य-संदर्भ के प्रकाश में परिवर्तित होता है। यह कोई स्थिर प्रत्यय नहीं है। ऐतिहासिक के ‘रूप’ और छायावाद के ‘रूप’ में अन्तर है जो परिवर्तित काल-बोध का परिणाम है। अतः ‘रूप’ का कोई एकमात्र प्रतिमान नहीं हो सकता, क्योंकि कथ्य एवं बोध के बदलाव के साथ ‘रूप’ में भी बदलाव आता है। इसी प्रकार, प्रेम प्रकृति मानव-सम्बन्ध, ब्रह्मांडीय बोध, रहस्यभाव और सामाजिक संरचना-ये सभी गत्यात्मक प्रत्यय हैं जो युगबोध एवं काल बोध के सदर्भ में अपना अर्थ ग्रहण करते हैं।

इस बिन्दु पर आकर मैं पुनः पीछे लौटना चाहूँगा क्योंकि मैं कह चुका हूँ कि यह आलोचना भिन्न वादों, सिद्धान्तों और आलोचना प्रकारों को नकारती नहीं है, बल्कि कृति या रचनाकार की सापेक्षता में उनके तत्वों को ग्रहण करती है जो कृति के अर्थ-संदर्भों को प्रकट कर सकें। यह एक सत्य है कि भिन्न आलोचना प्रकार किसी न किसी अनुशासन से अधिक सम्यक् है, जैसे मार्क्सवादी आलोचना मार्क्सवादी दर्शन से प्रभावित है, शैली तात्त्विक और संरचनावादी समीक्षा भाषाशास्त्र और भाषा दर्शन से संबंधित है तथा समाजशास्त्रीय आलोचना समाजशास्त्र और नृत्वशास्त्र से प्रभावित है आदि। आज के सन्दर्भ में वर्ग संघर्ष, शोषण, अर्थतंत्र तथा तकनीकी प्रभुत्व के कारण मार्क्सवाद का एक अपना विशिष्ट स्थान है क्योंकि जनवादी (एक व्यापक अर्थ में) संघर्ष और चेतना इन सारे देशों में जोर पकड़ रही है जहाँ शोषण, सामंतवाद और साम्राज्यवाद की ताकतें शोषण और दमन की प्रक्रिया को तीव्र कर रही हैं। यहाँ पर मैं भाषा तात्त्विक आलोचना-प्रकारों के महत्व को इस रूप में स्वीकार करता हूँ कि कृति भाषा में ही जन्म लेती है और आलोचना कर्म में भाषा की बाह्य और आन्तरिक संरचना को पहचानना इसलिए जरूरी है कि कभी-कभी ये भाषिक संस्कार कृति या रचनाकार के उन अर्थ-संदर्भों को व्यक्त करते हैं जो अन्यथा अछूते रह जाते हैं। क्रिया, सज्ञा, सर्वनाम, विशेषण का प्रयोग मात्र यांत्रिक न होकर कभी-कभी सृजन-कर्म के व्यापक अर्थ-संदर्भ देते हैं। ‘मैं-तुम, हम-वे, (सर्वनाम), या प्रजातन्त्र, सत्य, गणतंत्र, गाँधी, मार्क्स(संज्ञाएँ) आदि सृजन में मात्र सर्वनाम या संज्ञाएँ न होकर कुछ व्यापक अर्थ-संदर्भों को संकेतित करती हैं। उदाहरणस्वरूप गाँधी या मार्क्स मात्र अब नाम न रहकर एक “विचार” हो गए हैं जो क्रमशः

मिथकीय रूप ग्रहण करते जा रहे है। आलोचना कर्म कियेह दायित्व है कि वह कृति की भाषिक संरचना के तत्वा को इस प्रकार विवेचित करे जो चिन्मा, प्रतीका और अन्य प्रकार के रूपाकारों (मिथकीय आद्यरूप, राब्द) के अर्थ-सौंदर्य को उद्घाटित कर सके। इन भाषिक रूपाकारों के विवेचन के द्वारा हम किसी भी 'रचना' के सौंदर्य और उसके अन्तर्निहित अर्थ-सदर्थों को हृदयगम कर सकते है। आलोचना की यह प्रक्रिया यांत्रिक न हो जाए, इसका खतरा बना रहता है और यह आलोचक पर निर्भर है कि वह भाषिक संरचना को किस रूप में ग्रहण करता है? इसी सदर्थ में इधर मिथकीय आलोचना का जो विकास हुआ है, वह एक ओर मिथक के रचनात्मक सदर्थ की ओर तो दूसरी ओर, उसके ऐतिहासिक और मनस्तात्विक रूपों का विवेचित करता है। इस सदर्थ में भी आद्यरूपों और नए मिथकों के सृजन को लेकर यह कहा जा सकता है कि परिवर्तित ऐतिहासिक सदर्थ और ज्ञान-विज्ञान के नए विकास के साथ नए मिथकों का लगातार सृजन हो रहा है जो हमें साहित्य और कला में दिखाई देते हैं। होरी ब्रह्मराक्षस, गाँधी, मार्क्स, जन-संस्कृति का मिथक, इतिहास-मिथक, विस्तरणशील ब्रह्मांड आदि ऐसे नए मिथक हैं जो किसी न किसी रूप में आज की रचना को आदोलित कर रहे हैं। नए मिथकों का स्वरूप इतिवृत्तप्रधान नहीं है, वरन् अवधारणा प्रधान है, यही कारण है कि पुराने मिथकों की इतिवृत्तात्मकता नए मिथकों में अप्राप्य है। यही वह बिंदु है जो नए मिथकों का प्राचीन मिथकों से अलग करता है। इसी के साथ यह भी सत्य है कि नए मिथकों में इतिवृत्त या प्रभामंडल का एक हल्का पुट है क्योंकि मिथक की अवधारणा में इतिवृत्त का कुछ न कुछ अस्तित्व रहेगा ही। अब मिथक मात्र धर्म की वस्तु नहीं है, वरन् वे इतिहास एवं संस्कृति के नए "पैटर्न" भी हैं।

उपर्युक्त कुछ आलोचना प्रकारों से मैंने मात्र उन्हीं तत्वों को लिया है जो अतः अनुशासनीय आलोचना के लिए भी जरूरी हैं। इसी प्रकार अन्य प्रकारों (मनोविश्लेषण, समाजशास्त्रीय, सौंदर्यवादी आलोचनाएँ) में भी ऐसे तत्व हैं जो यदा कदा आलोचना-कर्म में सहायक हो सकते हैं और, कृति या प्रकृति के अनेक सदर्थों को प्रकट कर सकते हैं। इसी सदर्थ में एक अन्य तथ्य की ओर ध्यान जाता है कि कुछ ऐसे सरोकार या प्रत्यय हैं जो उपर्युक्त आलोचना-प्रकारों के तहत नहीं आते। विचार-संवेदन की गतिशीलता इन क्षेत्रों को भी आवश्यकतानुसार ग्रहण करती है, क्योंकि आज का सृजन

किसी न किसी स्तर पर इन मराकारों से टकरा रहा है। मरा इशारा (उदाहरणस्वरूप) मापेक्षवादी चिंतन विकामवाद दिक् काल की अवधारणार्थ, विज्ञान बोधक विविध आयाम प्रक्रम (प्रासेस) का विचार, ब्रह्मांड की संग्रचना आदि एम अनरु विचार या मराकारों की आर है जा सृजन के स्तर पर रचनात्मरु सदरु प्राप्त कर रह है। आलोचक के द्वारा इनकी छानबीन "रचना" के अरुथ-सौदरुय का एरु नया आयाम ता दगी ही वरनु इसरुके साथ ही साथ वह रचनाकार के 'मनम' (माइकी) के उम रुप को भी ममश लाणी जा उमरुके अनुभव और ज्ञान-मवेदन के समग्र 'विषुय' को सकृतित करेगी। उपरुयुक्त सारी प्रक्रिया म गुजरन पर हम रचनाकार की समग्र "रचना दृष्टि" म तो परिचित हाग ही लकिन इसरुके साथ ही साथ हम कृति के भिन्न अरुथ सदरुओं के सौदरुय का भी हृदयगम कर मरुगे। यह सही है कि यह अरुथ-सौदरुय (रचनात्मरु दृष्टि म) किसी म कम और किसी म अधिक हागा इसस उस कृति का महत्व कम या अधिक नहीं हागा क्पाकि अक्सर कम अरुथ सदरुओं वाली कृति भी महान् और उदात्त हा सकृती है शरुत है उसकी रचनात्मरुता की गहराई क्पा और किस सीमा तरु है? एक तरह स अधिक या कम सरोकारों से युक्त कृति का मूल्याकरुन भी अत अनुशासनीय दृष्टि से किया जा मरुता है और यह भी स्पष्ट किया जा सकृता है कि इस कृति या रचनाकार म प्राप्त भिन्न सरोकारों का क्पा समुबन्ध है? आगे क निरुन्ध इस परिदृश्य का न्यूनधिक रुप से 'अरुथ' प्रदान करेगा।

मने अभी तरु जा बात पाठका के सामन ररुपी है, उसे मे एरु-दो उदाहरणा स म्पष्ट करना चाहूंगा क्पाकि सिद्धात और व्यवहार म तालमेल का होना आलाचना कर्म के लिए जरुरी है। यहाँ पर मे प्रसाद और मुक्ति बाध के कावुय-सृजन को मक्षेप मे लेना चाहूंगा क्पाकि यहाँ पर सविस्तार विवेचन की गुजाइश नहीं है, कारण उमका विवेचन एरु स्वतंत्र लेख की माँग करता है। यहाँ पर मात्र सकृत ही करुँगा।

प्रसाद का कावुय अनेक आयामी है। अन्त अनुशासनीय दृष्टि म उनरुके कावुय (या पूरे माहितुय) का विवेचन और मूल्याकरुन प्रसाद कावुय क अनरुए अरुथ-सन्दरुभों का और साथ ही उनरुकी रचना-दृष्टि की व्यापकणा का मकनित करेगा। उस दृष्टि म छायावाद की ढाँच मे उनका विवेचन काफी किया जा चका है, फिर भी अत अनुशासनीय दृष्टि से प्रसाद के कावुय म

विज्ञान-बोध, दिक्काल, मिथकीय अर्थ रूपांतरण, इतिहास बोध, राष्ट्रीय आन्दोलन और नवजागरण, तत्रवाद और उपनिषदीय चिंतन आदि क्षेत्र हैं जो उनके काव्य को नए अर्थ-सदर्थों की ओर ले जा सकते हैं। उदाहरण के तौर पर प्रसाद के काव्य में विज्ञान बोध, दिक्काल, और राष्ट्रीय आन्दोलन के जो संकेत प्राप्त होते हैं, वे समग्र रूप से प्रसाद-काव्य के चिंतन पक्ष और यथार्थ पक्ष को तो उद्घाटित करते ही हैं, प्रसाद की “ज्ञान-संवेदनात्मक” ऊर्जा को भी प्रकट करते हैं। “कामायनी” प्रसाद का एक ऐसा ही काव्य है जो विज्ञान बोध, दिक्काल, मिथकीय-अर्थ रूपांतरण तथा राष्ट्रीय आन्दोलन आदि सरोकारों को रचनात्मक संदर्भ देता है। कामायनी में ‘परमाणु’ के तीन तत्वों (गति कण और उल्लास) का संकेत तंत्रों में प्राप्त परमाणु भावना से मेल खाते हुए भी, विज्ञान सम्मत है क्योंकि आइंस्टीन ने परमाणु को गति, कण और उल्लासयुक्त बताते हुए उसके गत्यात्मक (डाइनामिक) रूप को प्रस्तुत किया है जो सृष्टि का मूल है।

अणुओं को है विश्राम कहा

है कृतिमय वेग भरा कितना

अविराम नाचता कण है

उल्लास सजीव हुआ कितना॥(काम सर्ग)

इसी प्रकार, प्रसाद में विकासवाद, गुरुत्वाकर्षण और खगोल विज्ञान के संकेत प्राप्त होते हैं, जो समग्र रूप से प्रसाद के बिम्ब और सौंदर्य-दृष्टि को समझने में सहायक मिश्र होते हैं। इसी संदर्भ में एक महत्वपूर्ण बात यह है कि प्रसाद काव्य और नाटकों में हमें परीक्षारूप से, राष्ट्रीय आन्दोलन और चेतना के यदा-कदा संकेत मिलते हैं जो मिथक और इतिहास के आवरण में छिपे हुए हैं। “शेरसिंह का राष्ट्र समर्पण” हो या “प्रलय की छाया” अथवा कामायनी का वह प्रसंग जहाँ सारस्वत प्रदेश की रानी ‘इड़ा’ (राष्ट्र) पर मनु द्वारा अतिचार करने के विरोध में जन शक्ति का उद्वेलन और दूसरी ओर ‘महारुद्र’ के नागच को दिखला कवि ने परीक्षित राष्ट्रीय आन्दोलन में विद्रोह की भूमिका को दर्शाया है। गहराई से देखा जाए तो प्रसाद का साहित्यिक कर्म समर्पण और राष्ट्रीय एकता का साहित्य है जो स्वतंत्रता संग्राम

१ देखे मेरी पुस्तक “विचार-संवेदन भिन्न आयाम में “प्रसाद काव्य में दिक् काल बोध और विज्ञान बोध”।

के लिए आवश्यक था। सक्षम में, क्या ये सभी तत्व और सरोकार समग्र रूप से प्रसाद की रचना-दृष्टि की व्यापकता और उनकी अनेक आयामिकता को समझने में सहायक नहीं होते?

दूसरा उदाहरण मुक्तिबोध है जो अतः अनुशासनीय आलोचना दृष्टि के तहत कुछ नए सदर्थों को उजागर करता है अथवा इसे यूँ भी कह सकते हैं कि मार्क्सवादी दृष्टि के अंतर्गत उनके मूल्यांकन के अतिरिक्त कुछ ऐसे आयाम हैं जो कवि के रचना-संसार को और गहराई में समझने में सहायक हो सकते हैं। ये आयाम हैं-विज्ञान बोध, भूगर्भ विज्ञान दिक्काल, इतिहास और भौतिकवादी दर्शना के मथन से प्राप्त रचना-दृष्टि। ये सभी क्षेत्र मुक्तिबोध के काव्य का समग्र बिम्ब पेश कर सकते हैं। उदाहरण के तौर पर मुक्तिबोध का काव्य विज्ञान बोध से इस कदर प्रभावित है कि इसे हम नजर-अदा कर उनकी सृजनात्मकता का सही मूल्यांकन नहीं कर सकते हैं। विज्ञान युग में रहने वाला एक सजग रचनाकार इससे प्रभावित तो होगा ही पर प्रश्न है कि वह किम रूप में इस प्रभाव को ग्रहण करता है? जहाँ तक मुक्तिबोध का प्रश्न है उन्होंने वैज्ञानिक प्रस्थापनाओं और रूपकारों का प्रयोग 'ज्ञान-संवेदना' को गहराने के लिए किया है, तो दूसरी ओर सघर्षशील यथार्थ को व्यञ्जित करने के लिए। असल में, उनकी 'फटेसी' की प्रक्रिया भी उसी यथार्थ और ज्ञान-संवेदन को गहराने के निमित्त प्रयुक्त हुई है। मुक्तिबोध की कविता गतिशील विचार-समीकरण की कविता है जिसमें फटेसी और भिन्न ज्ञानानुशासनो के रूपाकार अपनी अहम् भूमिका अदा करते हैं। विज्ञान के क्षेत्र में यह भावना काफी समय तक विद्यमान रही कि सत्य का रूप यत्रवद्ध कारणों से बधा हुआ है, लेकिन मुक्तिबोध इसे व्याख्यात्मक रूप में अस्वीकार करते हैं (जो आधुनिक विज्ञान भी मानता है) -

“वेसा में वृद्धिमान अविरत, यत्रवद्ध कारणों में सत्य हूँ।”

इसके बाद कवि का यह अनुभव -

गणित के नियमों की सरहदे लोंघता

स्वयं के प्रति नित जागना

★

★

★

इसलिए सत्य हमारे है सतही
 पहले से बनी हुई राहो पर घूमते है
 यत्रबद्ध गति से
 पर उनका सहीपन
 बहुत बड़ा व्यग्य है।

(चाँद का मुह टेढ़ा है)

असल मे, यह यत्रबद्ध गति को लाँधना ही मुक्तिबोध के काव्य का एक लक्ष्य है जो उनकी सृजन-प्रक्रिया मे अन्तर्भूत है। ज्ञान-विज्ञान मे सक्रिय "सरलेपण विरलेपण" से उद्गम "ज्ञान-सवेदन की ' फुरफुरी हृदय मे जगी" और साथ ही "मस्तिष्क तनुओ मे वेदना यथार्थों की जागी"-ये पक्तिया ज्ञान-विज्ञान को इसलिए महत्व देती है कि उनके द्वारा "यथार्थ की वेदना" आदोलित हो सके। ब्रह्माण्ड की विराट गतियों को जानना इसलिए जरूरी है कि-

और मे उनका गुरुत्वाकर्षण चुम्बक शक्ति
 ब्रह्मांड अनुभव हृदय मे पा सकू
 सीछा सकू विराट गतियाँ।

यहा पर मैने मुक्तिबोध के ऐसे पक्ष की ओर सकतमात्र किया है जो उनकी सृजनात्मकता को एक नया आयाम देता है। इसी प्रकार दिक् काल इतिहास और ज्ञान-विज्ञान के भिन्न-भिन्न रूपाकारो (यथा परमाणु गति, प्रकाश वर्ण, अधोग, खण्ड्र धरती की परते, आदि) का रचनात्मक प्रयोग, मुक्तिबोध के काव्य को एक नया परिप्रेक्ष्य देता है। किसी भी कवि की रचना प्रक्रिया मे इन रूपाकारो (शब्दो) का अपना विशिष्ट स्थान होता है क्योंकि अध्ययन और विवेचन के द्वारा हम कवि की भाषिक सरचना को समझते ही नहीं है, वरन् इसके द्वारा हम उसके ज्ञान-सवेदन की गहराई और अनेक आयामिकता को भी हृदयगम कर सकते है।

यह तथ्य बरबस मुझे एक अन्य सत्य की ओर आर्तर्पित करता है जो अत अनुशासनीय दृष्टि के द्वारा ही कदाचित् सभव हो सकता है। यह एक ऐसा क्षेत्र है जो अभी तक अछूता ही रहा है। मेरा इशारा आलोचना मे प्रयुक्त उन पारिभाषिक और बीज शब्दो से है जो भिन्न अनुशासना से लिए गए है यथा भाषा शास्त्र और भाषा दर्शन के शब्द अग्रगामिता (फोरग्राउंडिंग)

सरचना शब्द शक्तियों या लक्षणा व्यंजना आदि, भिन्न दर्शनों के शब्द जैसे यथार्थवाद, अस्तित्ववाद, प्रतिबद्धता, अभिजात, सर्वहारा, प्रकृतिवाद आदि, मनोविज्ञान के शब्द जैसे तनाव, घुटन, माहभंग, चेतना प्रवाह आदि तथा विज्ञान के शब्द जैसे ऊर्जा, जैविकी, गति, विस्तरणशील विश्व, परमाणु आदि। ये सभी शब्द मात्र शब्द न होकर आलाचना के क्षेत्र में विचार या प्रत्यय के सूचक हैं जो अपनी विरासत अर्थ भण्डारों के साथ आलाचना के बीज-शब्द स्वीकृत हो चुके हैं। ये शब्द जो अलग-अलग कटघरों में बंद रहते हैं, आलाचना के क्षेत्र में आकर एक दूसरे में प्रवेश कर आलाचना और सृजना दोनों को गति देते हैं। एक का पहचानने का अर्थ है दूसरे को पहचानना। आलाचना के ये बीज शब्द कार्य करते हैं। इस दृष्टि से डॉ॰ बच्चन सिंह की पुस्तक "आधुनिक आलाचना के बीज शब्द" एक महत्वपूर्ण पुस्तक है जिसमें इन बीज शब्दों का ऐतिहासिक अध्ययन है।

यही बात हम सृजन के क्षेत्र में भी पाते हैं जहाँ शब्द, प्रतीक, और रूपाकार का प्रयोग भिन्न ज्ञान-क्षेत्रों में प्रयुक्त रूपाकारों से मेल खाता है, कभी ये शब्द-रूपाकार अपने प्राथमिक अर्थ (अनुरागन विरासत में) के अलावा सृजन में नए सदस्यों के साथ प्रकट होते हैं जैसे कि प्रसाद और मुक्तिबाध में हम देख सकते हैं। आगे के निबंधों में हम इस पक्ष का अधिक अनुशीलन करेंगे। कभी-कभी सृजन में ऐसा भी होता है कि कवि इन शब्दों का प्रयोग न कर उनके अर्थ का अपने तरीके से रचनात्मक अर्थ देता है, इसे आगे कवियों की विवेचना में हम देखेंगे। भाषिक सरचना का यह पूरा क्षेत्र, जहाँ तक कविता का सम्बन्ध है, भाषिक सृजनात्मक है और इस सृजनात्मकता का सम्बन्ध सौंदर्य बोध से है क्योंकि जहाँ सही अर्थ में सृजनात्मकता होगी, वहाँ सौंदर्य का कोई न कोई आयाम व्यक्त होगा। इस सौंदर्य को वैज्ञानिक दृष्टि में भी समझा जा सकता है। एक वैज्ञानिक का सौंदर्य बोध प्रकृति की घटनाओं में एक नियम या समरसता के दर्शन करता है जो ठीक सत्य के विशुद्ध रूप तक प्रयोग एवं प्रक्षेप के द्वारा ले जाता है। एक रचनाकार भी सत्य के इसी रूप का क्रमिक माक्षाकार करता है, प्रयोग, अनुभव और संवेदना के द्वारा। आइस्टीन के शब्दों में सत्यान्वेषी विश्व के अंतराल में "पूर्व-स्थापित समरसता" (प्रो-इस्टैब्लिस्ट हॉर्मोनी) का अनुभव करता है। कविता भी इसी समरसता या संयोजन को किसी न किसी स्तर पर उद्घाटित करती है। अतः आज के रचनाकार के लिए सौंदर्यबोध मात्र अभिजातीय नहीं है, और न वह रसाधारित है, बल्कि

अब वह जनानुखी है, यहाँ तक कि चौपत्य एव विडम्बना जब रचनात्मक अर्थवत्ता प्राप्त करती है, तो वह भी सौंदर्यमय हो जाती है। दूसरी ओर अतः अनुरासनीय "मवाद" के द्वारा उसका क्षेत्र भिन्न प्रस्थापनाओं एव रूपकारों के द्वारा रचनात्मक अर्थवत्ता प्राप्त करता है। मेरे विचार में सृजन आज दो स्तरों की माँग करता है एक जनोन्मुख और दूसरा वैचारिकता की सवदनात्मक प्रादुर्भाव। यहाँ पर 'जन' शब्द मात्र शामिल वहाँ नहीं हैं, पर वह आदमी का वह बिम्ब है जिसमें उसके अनक स्तर एव रूप प्राप्त होते हैं और इन रूपों में 'जन' ही प्रमुख है जो इतिहास चक्र को गति देता है। साहित्य तथा कविता ऐसे अनुरागमन हैं जो 'जन' से सबसे अधिक जुड़े हुए हैं जहाँ तक विचार-सवदना का प्रश्न है। इस 'जन' में अनेक वर्ग एव चरित्र हैं जिसमें किसान मजदूर जनजातियाँ मध्यवर्ग, तथा अन्य वर्गों का एक द्वन्द्वात्मक रूप प्राप्त होता है और कविता इस 'द्वन्द्व' को सवदना के स्तर पर व्यक्त करती है। व्यापक अर्थ में 'जन' और 'इलीट' का एक गहरा रिश्ता है क्योंकि 'इलीट' (रचनाकार आदि) जन से प्रेरणा लेता है और 'जन' से ही 'इलीट' का जन्म होता है। यह 'इलीट' जब 'जन' से दूर होता जाएगा, वह मनुष्य के एक बहुत बड़े वर्ग से कटता चला जाएगा। चाहे रचनाकार हो या विचारक व इस 'जन' से लगातार टकराते हैं और इस प्रकार जन-संस्कृति के 'मिथक' का सृजन करते हैं जो यथार्थ पर आधारित एक विचार दर्शन है। अब आज का सौंदर्य बोध वैचारिक सवदना पर आधारित है। वह आनन्ददायक उस अर्थ में नहीं है जो परम्परा से ग्रहण रहा है। वह उद्बलन, विक्षोभ तथा वृहद् सदमों का अपने अंदर समेटे हुए है।

□

डॉ० विश्वंभरनाथ उपाध्याय और सरहपा का नया मूल्यांकन

डॉ० उपाध्याय की आलोचना-दृष्टि का विकास द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद से आरंभ होकर, ठमके व्यापक रूप को क्रमशः यतिरीति करता है, और यही कारण है कि वे मार्क्सवाद के फ्रेमवर्क को विकसित कर एक संग्रहित एवं सामग्रिक आलोचना-विधि का विकास कर सके। इसके लिए वे हेडगर-हेगल की “सशस्त्र-परिदृष्टि” (Armed Vision) का उल्लेख बार-बार करते हैं। उनका कथन है कि आधुनिक आलोचनात्मक प्रवृत्तियों का एक महाप्रविधि में संग्रथन स्थापत्य के समान हो सकता है जिसमें एक पूर्व योजना के अनुसार किसी नौव के ऊपर भवन की रचना की जाती है। मार्क्सवाद इस नौव और ढाँचे के लिए सबसे ज्यादा प्रासंगिक है। मार्क्सवाद के व्याख्याताओं ने इस तथ्य पर जोर दिया है कि द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद ही ऐसा सग्रहाक आधार और ढाँचा है जो ज्ञान के प्रत्येक क्षेत्र में नवीनतम विकास का प्रयोग कर सकता है। वस्तुतः मार्क्सवाद का यही कार्य होना चाहिए। (समकालीन कविता की भूमिका से, पृ० ११९)। यदि गहराई से देखा जाए तो डॉ० उपाध्याय मार्क्सवाद को नए सरोकारों से जोड़ना चाहते हैं, वे सर्जना तथा वैज्ञानिकता को, ज्ञान के विविध क्षेत्रों को तथा रहस्यात्मक कौंधों तथा अभिवृत्तियों को भी सामाजिक आधार देना चाहते हैं। द्वन्द्वात्मकता को वे बाह्य रूपों के साथ चेतना की द्वन्द्वात्मकता को भी अपने तरीके से अर्थ देने की प्रबल चेष्टा कर रहे हैं। उनके उपन्यास (जाग मछंदर-गोरख आया, जोणी मत जा तथा विश्वबाहु परशुराम) तथा

लेखा में हमें यह प्रवृत्ति नजर आ रही है। यहाँ पर इसका संकेत ही मैंने किया है क्योंकि यहाँ पर मैं उपाध्याय जी की नवीनतम कृति 'सरहपा' (1996) को लेना चाहूँगा जहाँ उनकी आलोचना-दृष्टि का व्यापक रूप प्राप्त होता है जिसमें उपर्युक्त तत्त्वा का न्यूनाधिक समावेश प्राप्त होता है।

समकालीन आलोचना में ऐसे काफी कम आलोचक एवं विचारक हैं जिन्होंने आधुनिक साहित्य पर वैज्ञानिक दृष्टि से लिखा हो। ऐसे कम आलोचकों में डॉ॰ विश्वभरनाथ उपाध्याय एक ऐसा नाम है जिन्होंने तत्र-बौद्ध-वाम मार्गी साधना और सृजन का अपने लेखों आलोचनाओं तथा सृजनात्मक साहित्य (उपन्यास) के द्वारा जो 'अर्थ' और 'प्रासंगिकता' प्रदान की है, वह मेरे विचार से डॉ॰ उपाध्याय का हिंदी को ही नहीं, बल्कि भारतीय साहित्य को एक महत्वपूर्ण पद देता है। यदि गहराई से देखा जाए तो डॉ॰ उपाध्याय की नवीनतम आलोचना कृति "सरहपा" एक ऐसी कृति है जो महापंडित राहुल के कार्य को आगे बढ़ाती है। "सत वेष्णव काव्य पर तांत्रिका प्रभाव" तथा "हिंदी काव्य की तांत्रिक पृष्ठभूमि" के बाद "जाग मच्छन्दर-गोरख आया", तथा "जोगी मत जा" जैसे उपन्यासों के द्वारा उन्होंने इसी तांत्रिका-दर्शन को रचनात्मक "अर्थवत्ता" प्रदान की है। डॉ॰ धर्मवीर भारती ने "सिद्ध-साहित्य" पर शोध कार्य किया और मैंने अपने शोध प्रबंध "हिन्दी काव्य में प्रतीकवाद" में सिद्धों के प्रतीकों का विवेचन करते हुए उन प्रतीकों (यथा, सुरति, खसम, शून्य, सहज आदि) के स्वरूप तथा अर्थ-विस्तार को सतो तथा भक्तों में निर्धारित करने का प्रयत्न किया था जो भक्ति भावना तथा उनके 'समय-संदर्भ' के अनुसार अपने 'अर्थ' का विस्तार करते हैं। डॉ॰ उपाध्याय की इस महत्वपूर्ण पुस्तिका में यदि सिद्ध-प्रतीकों की परम्परा को विवेचित किया जाता, तो मेरे विचार से इस पुस्तक का और व्यापक परिदृश्य हो जाता। डॉ॰ उपाध्याय ने इस पुस्तक को लिखने के पूर्व ऐसा लगता है कि तांत्रिक बौद्ध-दर्शन (सारनाथ से प्राप्त) का गहराई से अध्ययन ही नहीं किया है, बल्कि उसे अपनी "सवेदना" में डाल लिया है जो उनके सृजन और चिंतन में एक महत्वपूर्ण भूमिका अदा करता है। यदि मैं यह कहूँ कि तत्र दर्शन के सामाजिक और साधनात्मक काव्य रूपों को उन्होंने समान महत्व दिया है क्योंकि उनका यह स्पष्ट मानना है कि "सरह के लयबद्ध पद्य अपने कथ्य के वैचित्र्य से ध्यान आकर्षित करते हैं, परंतु इन वज्रगीतियों में चेतना को यौन अनुभवा, भय और वीभत्सता के प्रसंगों में अखंड तथागत रत्न के लिए रचना की गयी है,

अतएव जो सिद्धो की कविता को कविता नहीं मानते, वे सिद्ध-साधनात्मक कविता के प्रतीकत्व तथा रूपकत्व की उपेक्षा करते हैं।" (पृ० 46) इस प्रकार डॉ० उपाध्याय कविता के परिदृश्य को मात्र भाव तक सीमित न मानकर उसे चेतना के प्रत्यक्ष रूप, प्रत्यक्ष तरंग, प्रत्यक्ष वृत्ति तथा प्रत्यक्ष अनुभव का व्यापक क्षेत्र मानते हैं और अपने मत की पुष्टि के लिए भौतिकी के संगठित-क्षेत्र सिद्धांत तथा मनाविज्ञान के गस्टाल्ट सिद्धांत का महारा लेते हैं जो मृष्टि की घटनाओं और प्रक्रियाओं को एक 'संगठित-क्षेत्र' में स्थित मानता है। इसी के आधार पर चेतना यदि एक बृहद् क्षेत्र है तो उसके अनेक उपक्षेत्र हैं। इससे एक अन्य महत्वपूर्ण बात यह भी स्पष्ट होती है कि कविता जो चेतना का व्यापक क्षेत्र है, उसे भाव के आधार पर शुद्ध कविता या शुद्ध भाव की कविता कहकर, चेतना के अन्य असामान्य, रहस्यमय एवं अज्ञात उड़ानों, कोधों तथा अतिकल्पनात्मक साक्षात्कारों को कविता से निष्कासित नहीं किया जा सकता है। (पृ० 47) इसे मैं 'अतीन्द्रिय प्रत्यक्षीकरण' (एक्स्ट्रसेन्सरी पर्स्पेक्शन) का क्षेत्र मानता हूँ जिसकी ओर परामनोविज्ञान क्रमशः अग्रसर हो रहा है। इसी के आधार पर डॉ० उपाध्याय जहाँ एक ओर सरह को साधना मर्मज्ञ कवि कहते हैं, वही वे उसे खण्डन मण्डापरक समूह या समाज के कवि भी कहते हैं। ये दोनों प्रवृत्तियाँ हमें सती तथा भक्तों में भी प्राप्त होती हैं। डॉ० उपाध्याय ने बड़े विस्तार एवं गहन अन्तर्दृष्टि के द्वारा सरह के इस पक्ष को उजागर करते हुए उसे स्वयं प्रकाशयज्ञान या प्रतिभज्ञान (इन्ट्यूशन) का कवि कहा है, वह भावप्रधान कवि नहीं है वरन् अंतरावलोकनजन्य स्वयं प्रकाशयज्ञानात्मक कवि है। (पृ० 49) सरह की यह कविता कूट और योगकविता है जो चमत्कारी है। यही कारण है कि यह कविता सपाटवयानी में नहीं, वरन् वाणी की उलट से, वागकथन विधि से उत्पन्न होती है। सरह की कविता को मंत्र-कविता भी कहा गया है जहाँ शब्द को 'मंत्र' बनाकर याह्य का आंतरिकीकरण किया जाता है। मंत्र चित्त में प्रतिध्वनन (बाइब्रेशन) उत्पन्न करता है। (पृ० 58)। इस पूरे विवेचन को डॉ० उपाध्याय ने सरह के अनेक पदों एवं गीतों के द्वारा पुष्ट किया है और सरह की कविता को शबरी की तरह आरण्यक कबीला-कन्या माना है जो मध्य जटिलताओं से दूर, सपाट, खुरदुरी होने पर भी 'आभ्यातरीकृत वाणी' है, सामाजिक विसंगतियों पर प्रहार करती हुई, चेतना के अचेतन-अवचेतन पटला का खालती हुई, ब्राह्मणवादी भेदभावग्रस्त समाज पर व्यंग्य करती हुई, सरह की कविता चेतना के भिन्न रूपों को व्यक्त करती

है। यहाँ पर वासनाओ-भावनाओ का दमन नहीं वरन् उनका उन्नयन है।

इस विदु पर आकर सरहपा (मिद्ध) की साधना पद्धति को समझना जरूरी है, जो उनके चितन-मृजन क केन्द्र में है। सरह सिद्ध और कवि दोनों थे, और उन्होंने अपनी साधना को ठमकी अनुभूतियों को कविता में बाँधकर संकेतित और प्रचारित किया है। यहाँ पर याग साधना द्वारा प्रवृत्तियाँ तथा वृत्तियों का दमन नहीं, वरन् उनका रूपांतरण है। वासनाओ का क्षय या रूपांतरण होने पर 'समार' लुप्त हो जाता है तथा चित या चेतना का इन नकारात्मक या रिपलिसव वासनाओ के मध्य अपने को वज्र के समान दृढ़ करना होता है क्योंकि प्रदत्त वस्तु से मर्षण करना ही, और उन पर विजय प्राप्त करना ही वज्रयान है। यहाँ द्वैत नहीं रहता है, यही महामुख की, निर्वाण की दशा है। इस वज्र साधना को सहज साधना भी कहा गया है, फिर ये साधनाएँ इतनी कठोर क्या हैं? इसका उत्तर डॉ॰ उपाध्याय मनोविश्लेषण के आधार पर देते हैं कि मनुष्य के अवचेतन और अचेतन में व्यक्तिगत एवं जातीय भय, क्रोध, काम, जुगुप्सा, मद आदि मनोविकार संस्कार के रूप में एक 'निरन्तरता' के कारण ये मनोवृत्तियाँ मात्र वैयक्तिक न होकर इनका एक सामूहिक या "जातीय" रूप है। इनके उन्नयन या विरेचन (कैथार्सिस) के बिना चेतना विशुद्ध नहीं हो सकती है और शुद्धता के बिना मुक्ति या निर्वाण संभव नहीं है। (पृ० 19) इसे प्राप्त करने के लिए घोर एवं कठोर साधनाओं की सृष्टि ही उस सहजयान को वज्रयान में परिणत कर देती है। इस सहजता के आवरण में इन साधनाओं (वामाचार, मद्यपान, मेधुन, श्मशान-साधना आदि) को प्रश्रय दिया गया जिस सिद्धो ने अपने तरीके से "अर्थ" दिया। यह मही है कि इन साधनाओं का प्रभाव आगे चलकर नकारात्मक ही पड़ा क्योंकि सामाजिक एवं नैतिक स्तर पर यह एक सामान्य घटना न होकर एक विशिष्ट अदभुत घटना बन कर रह गयी जिसका नकारात्मक प्रभाव पड़ना ही था।

यहाँ पर एक महत्त्वपूर्ण तथ्य यह है कि स्त्री (अशिक्षित) का वाम-साधना में साध्य के रूप में महत्त्व दिया गया, पर आगे चलकर 'वह' 'साधनामात्र' वस्तु बनकर रह गयी। यह एक आम धारणा है कि वज्रयानी सिद्धा की साधना वाम (स्त्री) साधना थी, लेकिन ऐसा नहीं है क्योंकि उनकी साधना में भय, जुगुप्सा, क्रोध, और कर्षण का प्रबलन मनोविकार हैं उनका शमन या उनकी शुद्धि है। इससे पौछ मूल भावना यह है कि जो पतन का कारण है, वहीं उन्नयन का कारण हो सकता है। विष घातक होता

है, पर उस विषय के वर्धित प्रयोग से शांत किया जा सकता है। यही कारण है कि तांत्रिक साधना में वीरता में जगत पदार्थ की शून्यता के बोध से एक 'स्थिरप्रज्ञ' की अवस्था तक पहुँच जाता है जबकि सन्यासमार्गी साधना में इनके दमन पर बल दिया जाता है। भय पर विजय के लिए साधक भयकर स्थानों में निरन्तर विचरता है। श्मशान में रात-साधना करता है। जुगुप्सा विजय के लिए अशुचि पदार्थों का सवन करता है तथा मद विजय के लिए मादक पदार्थों का प्रयोग करता है आदि। यही कारण है कि सिद्ध यागी वजित जातियाँ (चाण्डाल, डाम्बी आदि) वजित पदार्थों (मदिरा, मैथुन आदि) निषिद्ध स्थानों (श्मशान) तथा अस्पर्शीय कुरूप कुत्सित भयकर शक्तियों भूत-प्रेत, चुड़ैल, डाकिनी, शक्तिनी आदि की साधना करते हैं। डॉ० उपाध्याय ने इस तथ्य को मनाविज्ञापन के आधार पर विवचित करते हुए उनके तात्त्विक रूप का भी महत्त्व दिया है।

डॉ० उपाध्याय का यह भी मानना है कि सरह पांडित्य के विरोधी थे निरन्तरता (औपचारिक शिक्षा से मुक्ति) पारदर्शिता और सरलता का महत्त्व दते थे। साधक को शिरोवत् होना चाहिए। यह शिरोवत् हाना जहाँ सरलता, निष्कपटता और भोलेपन का रूप है, वही वह साधक को उच्च चित्त-साधना का सूचक भी है। यही स्थिति विवकानन्द के गुरु स्वामी रामकृष्ण परमहंस की भी थी पर उनका मार्ग सिद्धा से अलग था, उसमें भक्ति तथा दैवी उपासना की आंतरिक ऊर्जा थी जो 'अतरावलोकन' की उच्चतम अवस्था थी। इसी से, सरहपा न वादा या सिद्धान्तों का विरोध किया पर यदि गहराई में देखा जाए तो उन्होंने भी एक दृष्टि या सिद्धांत ही रखा जो 'महज साधना' का रूप है। सरह की भी एक अपनी 'छवि' थी चाहे वह विद्वता या पांडित्य में अलग हो। इस बात का डॉ० उपाध्याय नजरअदाज कर जाते हैं।

सरह के विवेचन में डॉ० उपाध्याय व्यक्ति की गूढ़ रहस्यमय वैश्विक मरचना पर बल देते हैं। यह समाजवादियों के विचारों के विरुद्ध है जो आर्थिक अभाव और असंगतियों का मात्र दुःख का कारण मानते हैं। कभी-कभी परिस्थितियाँ मनुष्य का एक निर्धारित ढाँचे में फिट नहीं कर सकती हैं। मनुष्य का चित्त ब्रह्मांड का एक रूप है, वह उसका "गुटका" है। इसमें बड़-बड़ रहस्य हैं। (पृ० 29) दर्शन और मनाविज्ञान अभी चेतना के मार रहस्या को नहीं जान सकते हैं और इस त्रिदु पर आकर डॉ० उपाध्याय का मत है कि वस्तुवाद विज्ञान की प्रविधियों की सीमाएँ हैं, पर "आंतरिक

अवलोकन" (इन्द्रास्मैकान) को कोई सीमा नहीं है क्योंकि चित्त एकाग्र या तन्मय होकर द्रव्य को क्षुब्ध कर मनमानी सृष्टि कर सकता है, तभी योगज पदार्थों में विश्वास किया जाता है। इस प्रकार वज्रयानो मिद्ध गौतम (आदि बुद्ध) के मत को उलट देता है जा यह मानता है कि तृष्णा का दमन करने तभी दु ख से मुक्ति प्राप्त कर सकते हैं। मैं इस परिदृश्य के प्रकारा म व्यक्ति की चित्त-शक्ति को "आध्यात्म" का नाम दना चाहूँगा जिसे मात्र धर्म से जोड़ना उचित नहीं है। आध्यात्म की यह परम्परा हरेक संस्कृति म किसी न किसी रूप में प्राप्त होती है। डॉ० उपाध्याय ने इस पुस्तक के माध्यम से इसी परम्परा को "अर्थ" दिया है जिसने ऐतिहासिक प्रक्रम म दलितों, शोषिता तथा निम्न वर्गों को "सामाजिक न्याय" देने का भी महत्त्वपूर्ण कार्य किया है। इस दृष्टि से इस पुस्तक का एक अपना अलग स्थान है, जो चेतना की द्वन्द्वात्मकता का, उसकी अबूझ उड़ानों-कौधा को मानवीय अस्मिता से जोड़कर, उसे एक व्यापक फलक प्रदान करती है।

□

डॉ० रमेश कुन्तल मेघ- मध्यकालीन साहित्य का विवेचन

समकालीन आलोचना के व्यापक परिप्रेक्ष्य में एक तथ्य यह प्रकट होता है कि आलोचना-प्रकार का बहुविध विकास विचार-संवेदन के भिन्न आयामों का नए सदस्यों में उद्घाटन करता है और साथ ही आलोचना के अंत अनुशासनीय रूप को प्रस्तावित करता है जो कृति या रचनाकार के भिन्न रचनात्मक सदस्यों को उद्घाटित कर उनके आधार पर मूल्यांकन करता है^१। यहाँ पर पूर्वाग्रह का प्रभाव भी अपेक्षाकृत कम हो जाता है। ज्ञान एवं अनुभव के बहु-आयामी विकास के कारण आज की आलोचना इनसे किसी न किसी रूप में प्रभावित होती है और इस प्रकार आलोचना-प्रकार (यथा सौन्दर्यशास्त्रीय, मार्क्सवादी, मिथकीय, शैली तात्त्विक, मरचनावादी, समाजशास्त्रीय आदि) का सम्यन्ध निरपेक्ष न होकर सापेक्ष है। एक आलोचक, मेरी दृष्टि से, इनका आवश्यकतानुसार सापेक्ष आधार ले सकता है जो कृति या रचनाकार के समग्र मूल्यांकन में सहायक हो। इसके अतिरिक्त ज्ञान और संवेदना के अन्य संप्रत्यय एवं आशयों को भी इसमें शामिल कर सकता है (जैसे मिथक, टाटम, दिक्-काल, ब्रह्मांड रचना, विज्ञान बाध के आयाम आदि)। इस दृष्टि से, आलोचना का जो व्यापक रूप मुखर होता है, वह मेरी दृष्टि में अन्त अनुशासनीय अभिगम

१ दशम तन्त्र- अंत अनुशासनीय आलोचना की पहल आलोचना (८४) में।

को माँग करता है जा मृजन क मित्र सदृश को एक वैदिक रूप प्रप्त कर सक।

इम दृष्टि में, आनक आलाचकों में एम कुछ ही आलाचक हैं जा इस अभिगम का व्यापक अर्थ द सक है। पर विचार में एम कुछ आलाचक जा अन्त अनुशासनीय दृष्टि का 'अथ' द सक हैं व हों। समविलाम शमा, डॉ० चद्रकात वाँदिवहकर, डॉ० ग्यरा कुन्तल मय तथा डॉ० विरवभगनाथ तपाध्याय है। इसका यह तात्पर्य नहीं है कि अन्य आलाचकों में यह दृष्टि नहीं है, लेकिन जितना व्यापक मरम इन चार आलाचका में प्राप्त होता है वह मरी दृष्टि में, अन्य समकालीन आलाचकों में नहीं। उन में एम लख में डॉ० मय की आलाचना-पद्धति का लना चाहेंग और विराय रूप में उनक मध्यकालीन माहित्य एवं संस्कृति क विवचन और मूल्यांकन का इमलिए लना जरूरी है कि आन की आलाचना में मध्यकालीन समय क माहित्य और संस्कृति का कम ही आलाचकों में 'नयी दृष्टि' में देखा है, अधिकतर समकालीन आलाचक आधुनिक काल तक ही सीमित रह हैं। इम दृष्टि में डॉ० ग्यरा कुन्तल मय एक एम आलाचक हैं निहान 'नए ज्ञान' की मापमता में मध्यकालीन माहित्य का अन अनुशासनीय विवचना प्रस्तुत की है। इम विवचन और मूल्यांकन में मिथक का विवचन तो ऊँट में है, लेकिन इमक साथ आवश्यकतानुसार इतिहास, धर्म मनाविदलपण, नृतत्वशास्त्र तथा दर्शन का महारा भी लिया गया है जा मध्यकालीन माहित्य क मित्र प्रक तन्त्रों आशयों तथा आद्यस्था का एक 'नया' परिदृश्य प्रदान करत हैं। डॉ० मय न मिथक विवचन क अन्तगत बिम्ब, फान्तामी, दिवाम्बज, रूपक, प्रतीक मानसिक ठना, आद्यस्था तथा मकल का मिथकीय रूपों में अन्तर्निहित माना है, जा मानव जाति क ममत्र इतिहास को, ठमकी दुन्दात्मक गति का 'अथ' प्रदान करत हैं। इमी में मिथकों क बार में कहा गया है कि 'य रूप और भाव, शब्द और अथ बिम्ब और प्रतीक, भाव और काय क दुन्ड में रँध हैं' (मार्गी है मोन्थ्य प्रारिनक, मय)। यह दुन्ड मिथकीय मरचना में होता है और दूसरा और यहा दुन्ड ऐतिहासिक प्रक्रिया में होता है। डॉ० मन न मिथक मरचना में प्रतीक का अधिक महत्व दिया है क्योंकि इन्हीं का आधार नकर हम मिथका क द्वारा मानव क प्रा इतिहास का आधुनिक अनुसधान करत है। डॉ० मन न यह माना है कि चिनि प्रक्रिया में प्रतीक अकना न होकर "प्रनाम पुन" क रूप में एक शृंखला क रूप में प्राप्त होता है। मिथकथक का दृष्टि में यही

‘प्रतीक-पुँज’ रूपक, कथारूपक(एलीगरी) दिवास्वप्न बिम्ब फान्तासी, किमाकार आदि रूपो में परिवर्तित हो जाया करता है। इससे यह स्पष्ट होता है कि दिवास्वप्न, बिम्ब आदि चित्ति प्रक्रिया के भिन्न प्रकार हैं और डॉ० मेघ ने इस सारी प्रक्रिया को सौन्दर्य से जोड़ कर उनके मृजनात्मक महत्व को संकेतित किया है। इस दृष्टि से डॉ० मेघ की “मध्ययुगीन रस-दर्शन और समकालीन सौन्दर्य बोध”, “क्योंकि समय एक शब्द है”, “अथातो सौन्दर्य जिज्ञासा”, “साक्षी है सौन्दर्य प्राशिनक” तथा “मनस्वजन किनके” ऐसी कृतियाँ हैं जो समग्र रूप से अतः अनुरासनीय सरोकारों को साहित्य-विवेचन के लिए आवश्यकतानुसार आधार बनाती हैं। मध्यकालीन साहित्य एवं संस्कृति के अध्ययन के पीछे उनकी यह ‘दृष्टि’ काम करती है जिसका विवेचन अपेक्षित है।

मध्यकालीन साहित्य के विवेचन में डॉ० मेघ ने मूलतः मिथकीय पैटर्न्स को प्रस्तुत किया है जो एक ओर चेतन, अचेतन और अवचेतन क्रियाओं की सम्मिलित अभिव्यक्ति है, तो दूसरी ओर यह साहित्य वैयक्तिक एवं सामूहिक अचेतन या मन का रूप है। इस विवेचन में वे इतिहास, तत्त्वशास्त्र, धर्म, दर्शन, मनोविश्लेषण तथा मार्क्सवादी विचारों को अपना आधार बनाते हैं, लेकिन उनका रुझान सामाजिक-ऐतिहासिक सदर्भों की ओर अधिक रहा है अथवा वे यह कहें कि वे युगीन-सांस्कृतिक पर्यावरण को एक वैज्ञानिक आधार देते हैं, वे जिन प्रमाणों, तथ्यों और साक्ष्यों को प्रस्तुत करते हैं, वे निरीक्षण एवं अध्ययन की व्यापकता को प्रकट करते हैं। इस दृष्टि से “व्यापक प्रतीकात्मकता” को वे समाज की अज्ञेय परम्पराओं, मिथकीय प्रारूपों तथा रीति रिवाजों से जोड़ कर देखते हैं और इन प्रतीकों को सांस्कृतिक प्रक्रिया में निम्न श्रेणियों में रखते हैं

- (१) हिन्दू, बौद्ध, जैन और मुसलमान (सूफी) पौराणिकता के प्रतीक।
- (२) उनके परे अतिप्राचीन अन्धविश्वासों के प्रतीक।
- (३) कल्पना और रोमास से पूरा यात्रा-प्रतीक, जिसमें साहस एवं अनुसंधान की आकांक्षा निहित है।

यदि गहराई से देखा जाए तो ये भिन्न प्रतीक श्रेणियाँ निरपेक्ष न होकर सापेक्ष हैं। प्रागैतिहासिक प्रतीकों की कोटि में वैदिक और प्राग्वैदिक प्रतीकात्मकता (अग्नि, वायु, वरुण, मेघ आदि) आती है। ये प्रतीक काफी हैं जो कला-साहित्य में प्रयुक्त होते रहे हैं। उदाहरण के तौर पर कमल एक

ऐसा प्रतीक है जो भारतीय परम्परा में अर्थ प्राप्त करता है। अजन्ता के भित्तिचित्र, बोधिसत्त्व, सरस्वती की सरचना में कमल का व्यापक अर्थसंदर्भ है जो कलाकार की चेतन-अचेतन क्रियाओं का एक "संस्कारित" रूपाकार है। इसी प्रकार सूफी कथाओं ने यात्रा-प्रतीकार्य का विस्तार किया जो डॉ० मेघ के अनुसार "रहस्य-प्रतीकों का रोमांटिक विस्तार था।" नायकों द्वारा दूर-दूर देशों के यात्रा-प्रतीक नारियों के खोज के प्रतीक, मानवीय अवस्थाओं के प्रतीक आदि मध्यकालीन काव्य एवं कला में देखे जा सकते हैं। ये यात्रा-प्रतीक रोमांटिक काव्य में भी प्राप्त होते हैं जैसे प्रसाद के प्रेमपथिक तथा महादेवी धर्मा की प्रिय-मिलन की यात्राओं में बौद्धिकता का समावेश होते हुए भी उनके यात्रा प्रतीक भाव-संवेदन से अग्न्यावित हैं।

मध्यकालीन साहित्य में फन्तामी और दिवास्वप्नों का अपना विरोध हाथ रहा है और डॉ० मेघ ने इस तत्त्व को महत्व दिया है जो सृजन-प्रक्रिया में सहभागी रहे हैं। सृजन के क्षणों में अचेतन के स्तरों से निकल कर हमारे विचार तैरने लगते हैं। ये "तैरते विचार" प्रवाहित रहते हैं और जब फ्रैन्टसी अपना ताना-बाना बुनती है, तो ये तैरते विचार बिम्बों एवं प्रतीकों में स्थिर हो जाते हैं। जितने भी अधिक काव्यात्मक रूपाकार होंगे, उतने ही ज्यादा ये तैरते विचार। डॉ० मेघ ने इन रूपाकारों का रूप बहुत आसानी माना है और जिस रचनाकार में ये रूपाकार जितने अधिक एवं अर्थवान् होंगे, वहाँ पर "साहचर्य" का उतना ही प्राबल्य होगा। जिस कलाकार में जितनी गहरी संवेदनाएँ, व्यापक ज्ञान-अनुभव, नाना रुचियाँ और अनेक संस्मरण होंगे उसकी कला में "साहचर्य" उतना ही प्रभावशाली होगा। (मनखजन किनके, पृ० ४०) तुलसी सूर, कबीर आदि कवियों में यह "साहचर्य" न्यूनधिक रूप में देखा जा सकता है क्योंकि ये सभी कवि अपने समय के व्यापक ज्ञान-संवेदन के भिन्न "साहचर्यों" से गहरे जुड़े हुए थे।

डॉ० मेघ ने सिद्धो-नाथों का जो विवेचन किया है, वह मूलतः मनोसामाजिक एवं ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य को लिए हुए है। एक ओर तो उनका अचेतन-चेतन से उद्भूत वह मन जो आर्यों, मगधों तथा आदिवासियों के आश्रय एवं विश्वासों की एक ऐसी 'खिचड़ी' उत्पन्न करता है जो क्रमशः वीरता, धर्मवाद और भिन्न जातिवादी मुद्दों से युक्त होकर समाज आता है। दूसरी ओर, उनकी सामाजिक स्थिति सामंती व्यवस्था में दास प्रथा की

थी क्योंकि ये सिद्ध दस्तकारी तथा आदिम प्रकार के उद्योगों से सम्बन्धित थे जिसे डॉ० मेघ आदिम साम्यवाद का रूप कहते हैं। इनकी उत्पादन शक्तियाँ बेहद आदिम थीं। इसमें उन्होंने विराटीकृत सिद्धियाँ प्राप्त की थीं। असल में इनमें कौशल और सिद्धि का एक अद्भुत समन्वय था। इस प्रकार ये सिद्ध जादुई क्रियाओं के द्वारा एक ऐसी साधना को जन्म देते हैं जो अपने में 'चमत्कार' भी है और साधना भी जिससे समाज में उनका स्थान एक यातुक के समान हो गया। डॉ० मेघ इसे एक अन्य हाशिए से भी जोड़ते हैं और वह उस समय की जातीय व्यवस्था जिसमें ब्राह्मण परम्परा का उत्थान तथा भौतिकवादी दर्शना का उच्छेद था। सामतवादी व्यवस्था में भौतिक कार्य एवं शारीरिक सुख हीन माने जाते थे ये सिद्ध तो पेशे व जाति दाना दृष्टियों से 'हीन' (हीनयान) थे। अतः इन्होंने अघोर (वीभत्स) तथा कापालिक (अशुद्ध) के प्रति प्रतीकों को लेकर आत्मा के बजाय मानव काया को (पिंड में ब्रह्मांड) ब्रह्मानन्द के स्थान पर महामुख को तथा अमृत के बजाय रस को महत्त्व दिया और इस प्रकार हम सिद्धों के रूप में एक प्रतिवादी (एटी थीसिस) परा सस्कृति की रचना पाते हैं जिसका आर्थिक मूलधार छोटे-छोटे शारीरिक कर्म एवं दस्तकारी है। (मनखजन किनके पृ० ४८) यहाँ पर एक प्रश्न यह उठता है कि याग की परम्परा का पूरा विकास क्या आर्थिक था उसके पीछे चेतना की ऊर्ध्व स्थिति का कोई योगदान नहीं था। डॉ० मेघ ने मनोसामाजिक आर्थिक पक्ष को दिया है जो एक नयी दृष्टि है पर पूरी नाथ-सिद्ध परम्परा को आर्थिक आधार देना मेरी दृष्टि से ठीक नहीं है। यह तत्त्व एक महत्त्वपूर्ण कारक तो अवश्य है, पर सभी कुछ नहीं।

एक दूसरा ध्यान देने योग्य तथ्य यह है कि सरह गोरखनाथ तथा मोनपा आदि सिद्ध और नाथ शैव प्रभाव के अन्तर्गत आते हैं और इस प्रकार शैव-दर्शन का जो रूप इनमें समन्वित रूप में विकसित होता है वह हटयाग की ओर अग्रसर होता है और पुनः 'शुद्धि' और 'याग' के मार्ग को ग्रहण करता है। यहाँ गुह्य अनुष्ठान तथा नारी समोग को स्थान नहीं दिया गया। इस प्रकार शैव हठयोगिया ने सहज समाधि को तथा वैष्णव मत ने 'सहज भाव' को मान्यता दी। सिद्ध जा जन मानस से कटकर सामंतों के दरवागे से जुड़े तो वे धीरे-धीरे अपनी 'चर्या' से भी दूर होते गए और पाखंडी भ्रष्ट होने लगे। जन समूह में पुनः जुड़ने की शुरुआत सत्ता भक्ता और सूफिया ने की। उस समय मुस्लिम सामतवाद प्रबल हो गया था। डॉ० मेघ यहाँ पर एक तथ्य को नजरअंदाज कर जाते हैं कि सामतवाद के इस

दौर में एक सांस्कृतिक हिन्दू-मुस्लिम समन्वय का आरम्भ भी होता है जो अंग्रेजों के आने पर टूटता है। और कूट-राजनीति (अंग्रेजों) के द्वारा यह खाई बढ़ायी जाती है। इसी के साथ एक तथ्य यह भी है कि हठयोग, तंत्र के अनेक प्रतीक सतो-भक्तों ने भी ग्रहण किए, लेकिन इन प्रतीकों की जटिलता एवं कठोरता को उन्होंने भक्ति-राग तत्त्व से आप्लावित कर प्रस्तुत किया जैसे सुरति, निरजन अमृत आदि। इसका विवेचन मैंने अपनी पुस्तक "हिन्दी कविता में प्रतीकवाद" में किया है।

डॉ० मेघ ने इन सिद्धों के विश्लेषण से एक महत्वपूर्ण सत्य की ओर संकेत किया है कि इन्होंने प्राकृतिक पंचतत्त्वों की भी विचित्र रूप से समान पंच तत्वों की एक भोगवादी एवं वासनामूलक परिकल्पना की, जिसमें मद्य, मांस, मत्स्य, मुद्रा और मेथुन-ये पाँच तत्व प्रमुख हो गए। दूसरी ओर सिद्धों ने शरीर रचना विज्ञान (एनाटमी) के मेरुदण्ड एवं मस्तिष्क (ब्रेन) के चारों ओर शरीर-शास्त्र (फिजियोलॉजी) तथा स्नायुचक्र-शास्त्र (न्यूरालॉजी) का एक विचित्र सूक्ष्मशरीरी विकास किया। इन्होंने हठयोग साधना में मुद्रा-मेथुन साधना को घुलामिला कर एक विचित्र 'रसायन' तैयार किया, जिसमें विराग और महाराग, चित्तनिरोध और गुह्य-भोग का अद्भुत समाहार था। यदि गहराई से देखा जाए तो पूरा मध्ययुग विषयानंद (सिद्ध, रीतिकाव्य,) ब्रह्मानन्द और रसानंद (भक्त एवं सत) की कामशास्त्रीय, दर्शनशास्त्रीय एवं काव्य-शास्त्रीय अवधारणाएँ परस्पर स्पर्द्धा एवं तुलना करती हुई प्रतीत होती हैं। (मनखजन किनके, पृ० ५६-५७) डॉ० मेघ का यह निष्कर्ष एक विस्तृत अध्ययन एवं मनन का परिणाम है जो मेरे विचार से पूरे मध्ययुग की जैविक-संवेदना को संकेतित करता है। यदि गहराई से देखा जाए तो सिद्धों का रहस्यवाद मूलतः जादुई मानसिकता का अथवा दूसरे शब्दों में प्रागुत्कर्षिक (प्री लॉजिक) मानसिकता को व्यक्त करता है जो मेरे विचार से मानव-विकास की एक आधारभूत स्थिति है।

इसके बाद डॉ० मेघ भक्तिकाल का विश्लेषण करते हैं और कुछ नयी मान्यताओं को लेकर आते हैं जो उनकी बहुआयामी दृष्टि का फल है। भक्तिकाल (छायावाद तथा आगे भी) के भिन्न मिथकों, प्रतीकों तथा आद्यरूपों को समग्र रूप में लिया जाय, तो एक सांस्कृतिक पक्ष उभर कर आता है। संस्कृतियों से टकराव भी होता है, विस्तरण भी और समन्वय भी। इस टकराव एवं विस्तरण से 'संकट' की स्थिति उत्पन्न होती है, तो ऐसे समय में मिथका का "विस्फोट" होता है तब समाज की अर्थीय व्यवस्था के

छिन्न-भिन्न पैटर्नों को कलाकार, क्रांतिकारी, दार्शनिक आदि एक नयी सरचना में रूपांतरित करते हैं। भक्ति-काल और भारतेन्दु, भगतसिंह और गाँधी ऐसी ही सरचनाओं को अर्थ देते हैं। (माक्षी है मौन्दर्य प्रारिणक, पृ० २१०) इस प्रकार, मिथक यथार्थ से पलायन न होकर सामाजिक समूहों को सचयित उपलब्धियाँ हैं। ऐसी उपलब्धियाँ हमें भक्तिकाल में प्राप्त होती हैं।

डॉ० मेघ ने भक्तिकाल के सन्दर्भ में कृष्ण-राम काव्य के उन 'पैटर्न्स' को खोजने का प्रयत्न किया है जो इन काव्यों में अन्तर्निहित हैं। मथुरा में यक्ष, नाग आभीर, अहीर ये सभी टोटेमिक जातियाँ थीं और यादव (कृष्ण) ने नाग (कालिया नाग) को वश में करके एक प्रकार से उस अपने गोत्र में शामिल कर लिया। यहीं नागकुल अहिराज (वासुकि) बालकृष्ण की रक्षा करता है (कोई सरदार) जब वासुदेव उन्हें मथुरा से गोकुल ले जाते हैं। उक्त आभीर और नाग जातियों का ग्राम्य लोक 'सूर' में है। डॉ० मेघ के अनुसार उन कबिलाई जातियों के आदिम उभार में शक्ति और काम, मासलता और उन्मुक्तता परिलक्षित होती हैं। आगे चलकर इसमें शक्ति, शील और सौन्दर्य के अभिजात गुण भी समा गए जो कृष्ण एवं राम काव्य में एक सांस्कृतिक विम्व उपस्थित करते हैं। यह विम्व एक द्वन्द्व को भी प्रस्तुत करता है। वह यह कि यदुवंशीयों (गण्डकूट-७००-८०० ई०) प्रतिहारों तथा नागवंशीयों के बीच श्रीकृष्ण उभरते हुए मिलते हैं जो नागवंश पर प्रभुत्व स्थापित करते हैं और अपने बाहुबल से गोवर्धन के पहाड़ों पर अपना वर्चस्व स्थापित करते हैं। (मन-खजनकिनके, पृ० १०३) इस प्रकार, कृष्ण गाथा का एक मनोमामाजिक-सांस्कृतिक पक्ष उभरता है जो हमें कृष्ण-राम के उस रूप के समक्ष लाता है जो जातीय द्वन्द्व से उद्भूत "लीलाओं" का स्वरूप है। इसमें क्रमशः अध्यात्म, शील तथा सौन्दर्य के समावेश से "संस्कृति का मिथकशास्त्र" निर्मित होता है जो भक्तिकाल के केन्द्र में है।

डॉ० मेघ ने कृष्ण और राधा के क्रम विकास में आभीरों के योगदान को स्वीकार किया है जिसे आनन्द-कुमारस्वामी सौधियन जाति का मानते हैं, जिनमें स्वच्छन्द प्रेम, टैबू का अभाव तथा सघर्षजन्य रोमांस का विकास होता है जो राधा-कृष्ण, राधा-गोपी तथा गोपी-कृष्ण के सम्वन्धों तथा लीलाओं में स्पष्ट देखा जा सकता है। शायद यह अधिक ठीक है कि मथुरा की यक्षिणियाँ, नाग-रमणियाँ तथा आभीर कान्ताओं में मातृसत्तात्मक सामूहिकता के कारण लौकिक प्रणयाकर्षण का रूप उभर हो और राधा

उनका पहला आद्यरूप रही हो। यह लौकिक परम्परा कृष्ण-काव्य के केन्द्र में रही, जो दिव्य और अलौकिक प्रारूपों में क्रमशः ढलती रही। दूसरी ओर राधा में आदिम कबीलों को उन्मुक्त ऊर्जा (आल्हादिनी शक्ति) का जो रूप मिलता है, वह एक प्रकार से आर्य अभिजात मूल्यों का उल्लंघन है और यह आद्य-आकृति-बध (आरकीटाइपल पैटर्न) सामूहिक अवचेतन में आज तक सुरक्षित है। इस प्रकार कृष्ण गोपी, राधा इतिहास, मिथक और धर्म के एक अद्भुत जैविक आद्य आकृतिबध हो गए। यही प्रक्रिया राम कथा की भी है जहाँ कविलाई मानसिकता (वानर, ऋक्ष आदि) को राम ने अपने हित में प्रयुक्त कर रावण जैसी शक्ति का सामना किया। डॉ० मेघ ने इसकी ओर संकेत नहीं किया है। यह सही है कि ये दोनों मिथक-कथाएँ आदर्श और यथार्थ के उस रूप को व्यक्त करती हैं जहाँ आदर्श एक छोर पर है (रामकथा) तो यथार्थ दूसरी छोर पर (कृष्ण कथा)। ये दोनों कथाएँ विलोम होते हुए भी, जातीय 'साइको' में समान रूप से अपनी "अर्थवत्ता" बनाए हुए हैं।

113927

इसी सन्दर्भ में डॉ० मेघ एक महत्त्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत करते हैं कि शिव और कृष्ण के आदिरूप एक दूसरे में घुलमिल गए हैं। यही नहीं, शिव ने बुद्ध को आत्मसात् किया जो नाथो-तांत्रिकों में अपना स्वरूप विकास करता है। शिव ने दक्षिण पूर्व एशिया में बुद्ध तथा राम के साथ मिलकर एक वृहत्तर भागतीय संस्कृति का निर्माण किया। कृष्ण-धुरी के सन्दर्भ में शिव कामजयी एवं कामभोगी भी है। कृष्ण भी योगेश्वर एवं बहुवत्सल्य है। शिव नटराज है तो कृष्ण नटनागर। शिव गरलपायी है तो कृष्ण कालिया नाग को वश में करते हैं। कृष्ण-राधा का चरमोत्कर्ष (प्रेम) अर्धनारीश्वर का रूप है। शिव के साथ सती व पार्वती है तो कृष्ण के साथ राधा और रुक्मिणी है। इससे यह स्पष्ट होता है कि शिव और कृष्ण के 'मिथकत्व' (माइथीम्स) का उद्गम एक जैसा है जहाँ तक लोकचित्त एवं लोक-जातियों का प्रश्न है। इससे इतिहास की उस प्रक्रिया का संकेत मिलता है जो लोक संस्कृति के द्वारा विकसित होती है। आर्यों के साथ इस 'शिवत्व' का समाहार एक ऐसी ही संस्कृति की ओर संकेत करता है जो मिथको और आद्यरूपों के आपसी द्वन्द्व एवं सगति (एटीथीसिस एवं सिन्थीसिस) से एक "जैविक-संस्कृति" को आकार देता है। सूर, तुलसी, निराला (राम की शक्तिपूजा) किसी न किसी रूप में शिवरूप के प्रति आकर्षित थे, उसके शक्ति रूप के प्रति आश्वस्त थे, लेकिन उसके

योगपरक रूप के प्रति कुछ विरोधी थे। (मनखजन किनके, पृ० १०७-१०८) इस प्रकार कृष्ण-भक्ति के अन्तर्गत एक ओर यक्षा, नागा तथा आभीरो की 'रतिदेवी' (राधा) का कैलिससार है, दूसरी ओर शिवधुरी के योग और भोग का काम समारोह तथा तीसरी ओर, भागवत-धारा में चेतन्य तथा वल्लभसम्प्रदायो का माधुर्य वैष्णवी भक्ति का सौन्दर्य और शृङ्गार।

सूरदास के सूरसागर में उपर्युक्त रूप तो प्राप्त होता ही है, लेकिन इसके साथ-साथ इसमें सेवा-पद्धति एवं भोग-पद्धति के अनेक कर्मकाण्ड एवं संस्कार इस बात को संकेतित करते हैं कि सूर इनसे बंधे थे और साथ ही, मिथकीय भूगोल (वृन्दावन, बरसाना, गोवर्धन आदि) को नित्य गोलोक मान लेने पर कृष्ण-भक्ति (कुछ सीमा तक राम-भक्ति भी) काल की धुरी से हटकर नित्य या अनन्त ही नहीं हुई, वरन् देश की धुरी से भी उठकर "पवित्र" और "दिव्य" हो गयी। यहाँ पर डॉ० मेघ का कथन है—“यही मध्यकालीन कृष्ण-भक्ति सूरदास की यूटोपिया का पचकचुकहीन देशकाल है जो मध्यकालीन देश-काल में एक रगमच की तरह से अपना निजी ससार, अपनी नीजी लीलाएँ, अपनी निजी रस योजनाएँ रचा रहा है। सूर की इस यूटोपिया की समाजशास्त्रीय ध्याख्या अभी तक प्रतीक्षित है।” (मनखजन किनके, पृ० १२४-१२५) इसमें सामन्तीय-समाज का विलास भी ऐश्वर्य बना हुआ है (अष्टयाम), इसमें कृपक समाज की प्रकृति का भाव-रूप है, इसमें गोचारण समाज की स्वच्छन्दता तथा तन्मयता है तथा इसमें भक्ति का वह उज्ज्वल लोक भी है जिसे इतिहास ने धर्म-साधना का रूप प्रदान किया है। इस प्रकार भक्तिकाल में ये सभी तत्व “आद्यरूपा के गुच्छ” का निर्माण करते हैं और मेरे विचार से इस विवेचन में डॉ० मेघ कृष्ण-काव्य की पृष्ठभूमि में “कृपक ग्रामीण समाज”, इसके देवीकरण की प्रक्रिया तथा सामन्तीय-समाज के रूपा का विश्लेषण कर, कृष्ण-काव्य (भक्तिकाल) को एक नया आयाम देते हैं।

डॉ० मेघ ने पुरुष में नारी चित् की खोज के प्रसंग को एक मनोवैज्ञानिक आधार दिया है। चेतन्य की शक्ति राधाभाव की ओर राधावल्लभ सम्प्रदाय इसी का विकास है। एक किंवदन्ती है कि श्री कृष्ण ने राधा-प्रेम को स्वयं अनुभव करने के लिए चेतन्य के रूप में अवतार लिया था। राधा-भाव से भक्ति करने का तात्पर्य नारीचित् के रहस्य केन्द्रों को उद्घाटित करना है अर्थात् आद्य चिन्तन, प्राकृत, स्वच्छन्द नारीत्व (फेमिनिटी) ,

को स्वयं सिद्ध करना। यह पितृ-विम्ब का मातृविम्ब में एक प्रकार का अन्तर्भाव है अर्थात् एक पुरुष द्वारा अपने अंतःकरण में स्थित सुषुप्त नारी-विम्ब को उद्बुद्ध करना है। इसके विलोम स्तर पर भीरा की स्थिति है जो नारी-विम्ब में पुरुष-विम्ब का साक्षात्कार करती है अथवा उसके रहस्य केन्द्रों का साक्षात्कार कराती है। नारी और पुरुष का यह द्वन्द्व और सापेक्ष सन्धान मानव-जाति के मनोवैज्ञानिक इतिहास का एक प्रमुख तत्त्व है जो संस्कृति के आध्वरूपात्मक पैटर्न में देखा जा सकता है। नारी के स्तन मध्यकालीन कला और साहित्य में काम सुख के अतिरिक्त मातृत्व से भी मंडित रहे। सूर ने शायद इस मातृत्व रूप को पहली बार अर्थ दिया। भारतीय कला में यक्षिणिया तथा रमणिया के पीन-स्तन कामुकता और मातृत्व को घुला-मिला देते हैं। कई शताब्दियों के कामुक निर्वासन के बाद अकेले सूर एक किशोरी ग्रामीण युवती को अपनी अनुरागपूर्ण, स्वाभाविक अस्मिता के सामने वापस ले आये हैं। सूर ने एक दूसरा भेद भी खोला; युवती गोपी तथा किशोर कृष्ण को मिलाकर उन्होंने ठमथलिणी “नारीनटनागर” की अभिनव अनुभूति की। सारे सगुणकाव्य में इन्द्रिया के मासल भाग को सूर के कृष्ण तथा गोपियों ने अनुभव किया। सूर ने नारी के शरीर का, नारी की साइकी का तथा नारी के आत्मसम्मान का पुनरुद्धार किया। (मनखजन किनके, पृ० १६५-१६६)। मेरे विचार से डॉ० मेघ की यह व्याख्या सूर-काव्य को एक नया परिप्रेक्ष्य प्रदान करती है जो कामुकता और मातृत्व के घुले-मिले रूपाकार को व्यक्त करती है। इस प्रकार के विश्लेषणों के द्वारा हम मध्ययुगीन कला और साहित्य को व्यापक परिप्रेक्ष्य ही नहीं देते हैं, वरन् मनोसामाजिक संदर्भ के द्वारा समूचे मध्यकाल की सांस्कृतिक विरासत को हृदयगम कर सकते हैं।

मध्यकाल (उत्तर) के साहित्य और कला में यह नारी विम्ब (कामुकता, मातृत्व, प्रियत्व) मूलतः “फमिनटो” का दर्पण है। ऐसी नारी-आकृति का रीतिकाल से रूढ़ि या परिपाटी (रीतियाँ और लक्षण) के रूप में आदर्शकृत किया गया जो रीतिकाव्य, शिल्प तथा चित्र में न्यूनाधिक रूप में उठकरे गए। यही कारण है कि रीतिकाव्य लक्षणमय हो गया, चमत्कारिक हो गया, जो सामंतीय प्रभाव का कारण है। डॉ० मेघ के अनुसार, कला की दृष्टि से रीतिकाव्य ‘शिल्पमय’ और ‘चित्रोपम’ हो गया। लेकिन ऐसी लाघव प्रविधि में यह मुक्तको, अणों, ऋतुओं, भेदों आदि में ‘खण्ड-खण्ड’ हो गया। रीतिकाव्य के ऐतिहासिक एवं वैयक्तिक चरित्र की ऐसी दशा हुई।

रीतिकाव्य के कविया न स्वकीया एव परकीया प्रेम के द्वन्द्व को तो क्रमशः नायक-नायिका तथा राधा-कृष्ण के तादात्म्य में धुंधला कर दिया। इस तरह वे मध्यकालीन नैतिक चुनौती से बच निकले। लेकिन ये कवि समकालीन नहीं रह सके, क्योंकि १७-१८ शताब्दी में भी वे गुप्त साम्राज्यवाली आभिजात्य संस्कृति की रीतिधर्माँ नकल करते रहे। अतः वे लक्षणा और लक्ष्या के चक्कर में अपना कवित्व प्रदर्शित करते रहे। अपने दश-काल की विडम्बना तथा राजनैतिक दबावों का वे महसूस नहीं कर सके। मैं समझता हूँ कि यह विवर्चन काफी सीमा तक सही है और डॉ॰ मेघ ने इसे ऐतिहासिक-सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य प्रदान किया है।

रीतिमुक्त कविया में ज्यादा तथा रीतिबद्ध कविया में कम ऐसे उदाहरण हैं जहाँ वे महज भावाँ को व्यजना कर सके हैं। अधिकतर परिवार के घरे में वे समाज को देख सके हैं जिसके केन्द्र में नारी है। सामंतीय संस्कारों से कुठित नारी के सुख और स्वतंत्रता का बोध केवल कलि में ही छाना मूलतः नारी की सामाजिक अपदशा का ही सूचक है। डॉ॰ मेघ का यह कथन कि मुझ जैसे आधुनिकता बोध वाले व्यक्तियों की रीतिकाव्य के प्रति ऐसी ही प्रतिक्रिया होगी जो "पंडितरूढ़ियाँ" वाली न होगी, वरन् उससे सामाजिक सद्वर्तों, सांस्कृतिक पैटर्नों तथा प्रणय-प्रेम के स्वच्छन्द रूपों की तलाश होगी। (मनखजन किनक, पृ० ८५-८६) ऐसे विचार से डॉ॰ मेघ ने इस तलाश को एक आधार दिया है, जिसके द्वारा हम रीतिकाव्य को एक व्यापक परिप्रेक्ष्य में देख सकते हैं। रीतिबद्ध और रीतिमुक्त कवियों की मानसिकता में, उनके मनोराज्य में तथा उनकी मनोप्रवृत्तियों में स्पष्ट अन्तर था, तभी ये दोनों तरह के कवि नारीकेलि, प्रकृति वर्णन तथा प्रणय के अंकन में क्रमोर्वेश रूप में अलग हैं जबकि वे एक ही सामाजिक दशाँ में लिख रहे थे।

यहाँ पर डॉ॰ मेघ का यह मानना है कि इस पूरे काव्य को अश्लील करार देना, इसे पूरी तरह से सामंतीय कह देना ठीक नहीं है। वस्तुतः नारी शोभा का रहस्यमय नारी साइकी का तथा गोपनीय नारी ससार का एक ऐसा काव्य-मनोविज्ञान, समाजशास्त्र तथा नीतिशास्त्र-को समकालीन कसौटियाँ की प्रशंसा कर रहा है। डॉ॰ मेघ इस काव्य को "सम्पूर्ण" धर्माँ न मानकर नखशिख बारहमासा, पद्मस्तु इत्यादि में खण्ड-खण्ड बाँटा हुआ पाते हैं। इसीलिए इसमें क्षण-क्षण चमत्कार, अंग-अंग अलंकार खण्ड-खण्ड कवित्त, दोहे और सबेरे हैं तथा खण्ड-खण्ड आचार्य और

कवि। यह मुद्राओं, अनुभावों का काव्य रहा है। जब यह कला-सांस्कृतिक अनुभव "अरा" वाला है तब हम हरेक कवित्त दोहे, सवेया आदि को एक-एक "वाचिक-समूर्ति" (वरबल आइकॉन) और "एस्थेटिक आर्टिफैक्ट" के रूप में ले सकते हैं। डॉ० मेघ का यह विश्लेषण सीमित मानवीय अनुभव को गहराने वाले इस काव्य की बारीक सांस्कृतिक सौन्दर्यात्मक पैटर्न को खोज करता है, जो रीतिकाव्य के अध्ययन की नयी दिशाओं की ओर संकेत है। डॉ० मेघ ने इस ओर मात्र आरंभिक संकेत किया है, जो मेरे विचार से एक महत्वपूर्ण आधारशिला है जिस पर अध्ययन के नए सदर्भों का प्रासाद निर्मित हो सकता है।

इस प्रकार, डॉ० मेघ का यह मध्यकालीन साहित्य एवं संस्कृति का अध्ययन पूरे मध्यकाल के उन आयामों को क्रमशः प्रस्तुत करता है जो कवि की साइकी को, मिथकीय आद्यरूपों, सौन्दर्यात्मक पैटर्नों, नारी बिम्ब के रूपों, गाप संस्कृति एवं जातीय अन्तर्भेदन के नृत्यशास्त्रीय रूपों, वाचिक समूर्तियों, पुरुष-नारी बिम्बों का सापेक्ष साक्षात्कार तथा काम-रति के लौकिक-दिव्य रूपों का सामाजिक सन्दर्भ आदि को एक तार्किक आधार ही नहीं देता है, वरन् हमारे सौन्दर्य-बोध को भी नया आयाम देता है। इस अध्ययन के पीछे स्पष्ट ही डॉ० मेघ की अतः अनुशासनीय-दृष्टि की व्यापकता प्राप्त होती है जो मेरे विचार से उनकी आलोचना-पद्धति को एक वैज्ञानिक आधार प्रदान करती है।

□

डॉ० नामवर सिंह की आलोचना-दृष्टि

समकालीन आलोचना के व्यापक परिपेक्ष्य का ध्यान में रखकर एक बात स्पष्ट नजर आ रही है कि आज का प्रबुद्ध एवं सहृदय आलोचक आलोचना को एक निरपेक्ष सत्ता के रूप में न स्वीकार कर उसके सापेक्ष रूप को किसी न किसी रूप में सार्थकता प्रदान करता है। इस सापेक्षता में आलोचना और साहित्य की स्थिति 'केन्द्र' में है क्योंकि उसकी एक अपनी "स्वायत्तता" है और उसकी इस स्वायत्तता की सापेक्षता में ही अन्य सदस्यों का निर्धारण किया जाना आवश्यक है। इसे ही साहित्य और आलोचना की "सापेक्ष-स्वायत्तता" कहते हैं और जहाँ तक डॉ० नामवर सिंह का प्रश्न है (यही स्थिति रामविलास शर्मा, विश्वभरनाथ उपाध्याय, राहुल, बादिवडेकर तथा शम्भुनाथ आदि आलोचकों को कामावेश रूप में है), वे आलोचना को इसी रूप में लेते हैं। यही कारण है कि वे "शुद्ध साहित्यिक मूल्यों" के स्थान पर लीविस के इस मत के ज्यादा निकट हैं (और मुक्तिबोध के भी) कि लीविस अपने नैतिक बोध के अन्तर्गत साहित्यिक और साहित्येतर दोनों प्रकार के मूल्यों को समाहित कर लेते हैं। उन्होंने इलियट द्वारा प्रस्तावित 'शुद्ध मूल्यों' की बात को अस्वीकार करते हुए यह स्पष्ट कहा है "शुद्ध साहित्यिक-मूल्य क्या है? मेरा दृढ़ विश्वास है कि साहित्य का मूल्यांकन साहित्य के रूप में होना चाहिए, किसी और चीज के रूप में नहीं। साहित्य का ऐसा मूल्यांकन होने पर ही समाजविज्ञान एवं मनोविज्ञान उससे जो चाहते हैं, सीख सकते हैं।" (कविता के नए प्रतिमान, पृ० २२८) इससे भी

अधिक नामवर सिंह का यह कथन स्पष्ट है कि “यदि कविता की स्वायत्तता अथवा स्वातंत्र्यता सापेक्ष्य न मानी गयी तो फिर कविता के बारे में ही कविताएँ लिखी जाएंगी। कविता की दुनिया इसी दुनिया के अंदर है, इस दुनिया के बाहर या परे नहीं” (पृ० २२८) इसका अर्थ यह है कि नामवर सिंह के लिए आलोचना उस अर्थ में स्वायत्त नहीं है जो अपने में ही “पूर्ण” हो उसे अपनी पूर्णता के लिए अन्य सदर्थों की ओर जाना पड़ता है। यह सही है कि पूर्णता एक ऐसा प्रत्यय है जो शायद पूरी तरह से प्राप्त नहीं किया जा सकता है, पर उस तक पहुँचने का लगातार प्रयत्न तो किया ही जाता रहा है जो मानवीय चेतना की अग्रगामी प्रकृति है और साथ ही उसकी पश्चगामी प्रकृति भी। यही कारण है कि मानवीय चेतना पश्च (अतीत) और ‘अग्र’ (समाधान) को वर्तमान प्रतीतिबिंदु की सापेक्षता में निर्धारित एवं व्याख्यायित करती है और यही काम आलोचक तथा विचारक दोनों किसी न किसी रूप में करते हैं। इसका तात्पर्य यह हुआ कि वर्तमान का प्रतीति बिंदु अत्यंत जरूरी है क्योंकि इसी बिंदु पर पैर जमा कर वह अतीत को प्रासंगिकता देता है, वही वह अपने समय के यथार्थ को भी एक सही परिप्रेक्ष्य प्रदान करता है। यही यथार्थ की द्वन्द्वात्मक स्थिति है, वह कोई स्थिर प्रत्यय नहीं है। चाहे नामवर सिंह हो, या कोई प्रबुद्ध एवं सहृदय आलोचक उसमें यथार्थ का यही रूप किसी न किसी रूप में प्राप्त होता है।

डॉ० नामवर सिंह ने लीविस का सदर्थ देते हुए साहित्यिक आलोचना के व्यापक रूप को रखा है वह एक तरह से अतः अनुशासनीय दृष्टि के बगैर संभव नहीं है। जब वे आलोचना की “सांस्कृतिक केंद्रीयता” की बात करते हैं, तो स्वायत्तता की सापेक्षता में करते हैं। “संस्कृति” मात्र कोई नृत्वशास्त्रीय धारणा नहीं है वह मस्सकारों का एक जैविक एवं गतिशील रूप है जिसमें कला, दर्शन, धर्म, समाजविज्ञान, विज्ञान तथा सौंदर्य शास्त्र आदि का एक द्वन्द्वात्मक रूप प्राप्त होता है और जहाँ तक साहित्यिक आलोचना का प्रश्न है वह अब “हाराए से सरक कर सांस्कृतिक चिंतन के केंद्र में आ गयी है और जो अपेक्षाएँ समाजशास्त्र, मानवविज्ञान इतिहास, दर्शन, राजनीति तथा सौंदर्यशास्त्र आदि अनुशासनो से थी, उन्हें साहित्यिक आलोचना ने पूरा किया।” (वाद, विवाद, सवाद पृ० ४०) आलोचना का यह सांस्कृतिक रूप अभी हिंदी में आरंभ ही हुआ है और डॉ० नामवर सिंह का उपर्युक्त कथन इस अर्थ में महत्वपूर्ण है कि इसके द्वारा आलोचना यथार्थ और सत्य के बोध को, उसके सापेक्ष एवं द्वन्द्वात्मक रूप को एक व्यापक

सदर्भ दे सकेगी।

आलाचना के इस सांस्कृतिक पक्ष का ध्यान म रखकर मेरे सामने मुख्य रूप से दो तत्त्व आत है—एक ज्ञान या बोध का बहुआयामी स्तर तथा दूसरे सवेदना का एक ऐसा स्तर जो इस बाध का गहरा मानवीय सरोकार स संयुक्त कर सके। यह तभी संभव है जब आलाचना भिन्न ज्ञान-क्षेत्रा एवं परिवेश क अनुभवा मे “ऊर्जा” प्राप्त कर रचना या कृति के बहुआयामी पक्षा का विवर्चित एवं मूल्यांकित कर। इस दृष्टि से नामवर सिंह की आलाचना-दृष्टि प्रगतिशील तत्त्वा क साथ ज्ञान या बाध का सहारा तो अवश्य लती है लेकिन उसे आलोचना पर हावी नहीं होने देती है। व कृति, प्रवृत्ति या रचनाकार की व्याख्या के दौरान उन्हीं ज्ञान-क्षेत्रा के मदर्भों को उठात है जा किसी भी रचना या कृतिकार की रचना-दृष्टि को समक्ष रख सके, उनक ‘सरोकारों’ का व्याख्यायित कर मूल्यांकित कर सके। जब भी हम मराकारा या कन्सन, की बात करत है तो इसका सम्बन्ध मानव, प्रकृति, ब्रह्मांड के आपसी रिश्ता के साथ मानव और उसके परिवेश के व्यापक सवेदना को ओर भी जाता है। यदि गहराई से देखा जाए तो आलोचना का कन्सर्न भी किसी न किसी रूप म मानव और उसक परिवेश के द्वन्द्वात्मक रिश्ता को ही “अर्थ” देता है, यह अर्थ देने की प्रक्रिया मे ‘विवेक’ और ‘सवेदना’ का न्यूनाधिक संमिश्रित रूप प्राप्त होता है। नामवर सिंह की आलोचना मे विवेक का तत्त्व सवेदना को गति देता है और सवेदना का तत्त्व विवेक को अतिबोद्धिकोकरण की ओर नही जाने देता है। उनकी आलाचना मे इसी से विवेक तो है, पर अतिबोद्धिकता की चोञ्जिलता नही है। हम उनके निष्कर्षों से सहमत या असहमत हो सकत है, पर उनकी इस आलोचना दृष्टि या प्रक्रिया से हम शायद असहमत नहीं हो सकते है। इसी विवेक और सवेदना के द्वारा वे शास्त्र या प्रचलित विचारधारा को एक ‘चुनौती’ के रूप मे लेते है चाहे वह मार्क्सवाद हो, रूपवाद हो या अस्तित्ववाद आदि। स्वयं नामवर सिंह ने पूर्वग्रह (७८-७९) म कहा है कि चितन क क्षेत्र म देशी या विदेशी शास्त्र और विचारधारा क क्षेत्र म अपने युग की सबसे प्रचलित विचारधारा का चुनौती देना, एक आलोचक की बुद्धि की मुक्तावस्था का सूचक है।” जब हम विचारधारा को एक चुनौती देते है तो हम उसे व्यापक मदर्भों स जोड़ते है और साथ ही, उसकी सीमाआ क प्रति सजग भी होते है। मेरे विचार से यहाँ पर विचारधारा का नकार नही है, वरन् उसका सही निर्धारण है। कोई भी विचारधारा यदि वह

महान् होती है वा उमके अपने बड़े खतरे भी होते हैं। अतः विचारधारा, विहीन आलोचना या साहित्य का अस्तित्व क्या सम्भव है? नामवर सिंह को दृष्टि में विचारधारा अनुभूतियों की ऐसी संरचना है जिसमें अनेक प्रतीक मिथक आदि भी घुले मिले रहते हैं। विचारधारा बहुत कुछ संस्कार की तरह समूचे व्यक्तित्व का ऐसा अंग बन जाती है कि उससे आसानी से छुटकारा सम्भव नहीं होता।" (वाद-विवाद-संवाद, पृ० ४६) यहाँ पर विचारधारा को अनुभूतियों और संस्कारों से जोड़कर, उसके सांस्कृतिक पक्ष को अर्थ दिया गया है। यहाँ पर दर्शन और संस्कृति का सहारा लेकर नामवर सिंह ने विचारधारा को एक व्यापक संदर्भ दिया है जो अतः अनुशासनीय दृष्टि का सूचक है। एक अन्य बात जो नामवर सिंह ने रखी है, वह है विचारधारा के उपनिवेशवाद से आलोचना की मुक्ति जो आलोचना की स्वायत्तता के लिए जरूरी है। अमरीकी नयी आलोचना और रूसी रूपवाद में हमें यही उपनिवेशवादी प्रवृत्ति प्राप्त होती है जिसका विरोध नामवरसिंह ने यह कह कर किया है कि ऐसी आलोचनाओं की अपनी राजनीति होती है पर एक मायने में वे सभी एक हैं कि आलोचना को परिवर्तन की क्रांतिकारी चेतना से अलग रखा जाए। (वाद-विवाद-संवाद, पृ० ३८)। यहाँ पर नामवर सिंह आलोचना को मात्र राजनीति से संबंधित करते हैं जबकि आलोचना राजनीति के अतिरिक्त इतिहास, दर्शन, समाज तथा लोकतत्त्व आदि में भी संबंधित है जो सांस्कृतिक आलोचना का एक बृहद् आयाम है। परिवर्तन का प्रत्यय राजनीति में ही नहीं वरन् समस्त मानवीय क्रियाओं के मूल में है नहीं तो विकास की प्रक्रिया ही रुक जाएगी। परिवर्तन और विकास का यह रिश्ता द्वन्द्वात्मक है जिसमें नकारात्मक एवं सकारात्मक प्रवृत्तियाँ क्रमोद्देश रूप में साथ-साथ चलती हैं। मेरा यहाँ पर यह मानना है कि विचारधाराएँ परोक्ष या प्रत्यक्ष रूप से आलोचना-दृष्टि के विकास में सहायक होती हैं क्योंकि प्रत्येक विचारधारा में कुछ-न-कुछ सत्य अवश्य होता है, और आलोचना-दृष्टि कृति की सापेक्षता में उन विचारधाराओं का सहारा ले सकती है जो कृति के बहुआयामी अर्थ-संदर्भों और संकेतों की ओर ले जाएँगी, यदि उसे उस विचारधारा को व्यापक एवं समग्र-संदर्भित करना है। मेरे विचार से नामवर सिंह (तथा अन्य आलोचक भी) की पक्षधरता इसी तरह की है, वे विचारधारा को आवश्यक मानते हुए भी साहित्य की 'स्वायत्तता' की बात करते हैं, लोकतत्त्व की बात करते हैं, रूपतत्त्व की ऐतिहासिक द्वन्द्ववाद की, रहस्यवाद, भक्ति, प्रेम तथा जातीय परम्परा आदि

की जो व्याख्या करते हैं उसमें उनकी पक्षधरता आड़े नहीं आती है, पक्षधरता उसी समय आड़े आती है जब हम उसे 'अंतिम सत्य' के रूप में स्वीकार कर ले। मार्क्सवाद एक गतिशील विज्ञान आधारित विचारधारा है, वह रुढ़िवाद का विरोधी है। अतः नामवर सिंह में उपर्युक्त प्रत्ययों का क्या रूप है इसका विवेचन जरूरी है जो उनकी साहित्यिक आलोचना के मुख्य तत्त्व है।

सबसे पहले मैं आलोचना और साहित्य के सदर्भ में इतिहास की धारणा को लेना चाहूँगा जिसने नामवर सिंह की आलोचना-दृष्टि को एक दिशा दी/उसमें मार्क्सवादी दृष्टि कद्र में है, लेकिन इस दृष्टि में जहाँ उन्होंने 'द्वन्द्ववाद' वर्ग चेतना तथा राजनीति को अपने तरीके से महत्व दिया है, वही अपनी ऐतिहासिक अवधारणा में जातीय परम्परा लक्ष्मणतत्त्व, साहित्य, रूपवाद तथा सौंदर्यबोध के तत्त्वों ने उनकी ऐतिहासिक-दृष्टि को एक जातीय आधार दिया है, वह मात्र मार्क्सवाद का रुढ़िवादी रूप नहीं है। महापंडित राहुल ने मार्क्सवाद को एक गतिशील प्रत्यय माना है वह 'डायामा' नहीं है और जो भी इसे 'डायामा' के रूप में ग्रहण करेगा, वह उसके 'विकास' को रोकेंगा। यदि गहराई से देखा जाए तो कोई भी विचारधारा जब 'डायामा' का रूप ग्रहण करने लगती है, तो वह 'धार्मिक रुढ़िवाद' की शिकार होने लगती है।

इतिहास हो या साहित्येतिहास दोनों के लिए नामवर सिंह तथ्य या साक्ष्य और विचार के सापेक्ष सम्बन्ध को स्वीकार करते हैं और मात्र घटनाओं की खोज को इतिहास नहीं मानते हैं। उनका यह स्पष्ट कथन है कि आकड़ा और घटनाओं को उस ऐतिहासिक परिस्थितियों तथा सामाजिक शक्तियों के प्रयत्नों के रूप में व्याख्या न कर सकना असमर्थता भी हो सकती है पर व्याख्या करने से इकार करना शरारत है (इतिहास और आलोचना पृ० १३९) यदि गहराई से देखा जाए तो तथ्य और आकड़े मात्र कच्चा माल हैं इतिहासकार एवं रचनाकार उस कच्चे माल को अपने समय सदर्भ के अनुसार जीवन्त बनाता है अपनी व्याख्या और दृष्टि के द्वारा। उस ऐतिहासिक धारणा में पूर्ववर्ती इतिहासकारों का अपना स्थान है (परम्परा) जिन्होंने अपने तरीके से मानव भुक्ति और साम्राज्यवादी शक्तियों से मघर्ष करने में इतिहास का उपयोग किया। (द्विवेदी युग तथा छायावाद में)। उन्हीं के द्वारा हम एक ऐतिहासिक भूमिका मिली है और उस पूरी परम्परा से उपजा वैज्ञानिक जीवन-दर्शन हम उपलब्ध है। नामवर सिंह के अनुसार

यह जीवन-दर्शन है द्वन्द्ववाद-भौतिकवाद यानी भौतिकवादी दृष्टिकोण और द्वन्द्वात्मक प्रणाली।

नामवर सिंह ने द्वन्द्ववाद-प्रणाली का हिंदी साहित्य के इतिहास पर घटित करते हुए द्वन्द्ववाद के चार लक्षणों को स्वीकार करते हैं। सापेक्षता, गति, विकास का अग्रगामी रूप तथा वस्तुओं, घटनाओं, विचारों में व्याप्त अन्तर्विरोधों को पहचानना। यदि गहराई से देखा जाए तो द्वन्द्ववाद की ये सभी लक्षण विवाद तक जाते हैं तथा द्वन्द्वावाद की तीसरी दशा 'सरलेष' (सिन्धीमिस) की ओर अपेक्षाकृत कम। अन्तर्विरोध को उभारना, फिर उनके मध्य संवाद की स्थितियों को रेखांकित करना भी द्वन्द्ववाद के अन्तर्गत आता है जिसकी ओर नामवर सिंह का ध्यान जाता तो है, पर पूरी तरह से नहीं। छायावाद, प्रगतिवाद और अस्तित्ववाद के अन्तर्विरोधों को ये पहचानते हैं और कहीं-कहीं पर उनके मध्य संवाद की दिशाओं को भी रेखांकित करते हैं। उदाहरण के तौर पर वे छायावाद में प्राप्त अन्तर्विरोधों (लौकिकता और अलौकिकता) को सामाजिक एवं सांस्कृतिक आधार देकर वे रहस्यवाद को भी ज्ञान विज्ञान के प्रति एक सत्य के रूप में प्रस्तुत करते हैं और साथ ही 'विगट' की कल्पना का सामाजिक आधार देते हुए महादेवी और निराला की विगट और प्रिय की धारणा में समस्या का समाधान पाते हैं। निराला के 'राम' शक्ति रूपी भाव कल्पित 'विगट' रूप की उपामना में लग जाते हैं। यहाँ पर भी विगट कल्पना में ही समस्या का अमली रूप और उसका समाधान मिलता है। (छायावाद, पृ. २९) रहस्यभावना को वे 'दूसरी परम्परा की खोज' में ऐतिहासिक विवेचन का आधार देते हैं और उसे शास्त्रीयता से मुक्त करने का आवाहन करते हैं, और आचार्य द्विवेदी के विवेचन में वे सत्तों और मिट्टों के तात्त्विक या रहस्यवादी रूप का अनुभववाद और विवेकवाद के द्वारा यह ऐतिहासिक और सामाजिक आधार देते हैं जिस सत्ता ने "गूच्छमयेद" कहा जा एक तरह में स्थूल बद के विरुद्ध सूक्ष्म बद का रूप था। यहाँ पर अनुभववाद का ज्ञानमीमागम्य रूप दृष्टिगत होता है। (दूसरी परम्परा की खोज, पृ. ८१-८२)। अमल में यह रहस्यवाद का आधुनिक रूप है जो मूलतः प्रगतिशील दृष्टि का फल है क्योंकि रहस्यभावना का रूप आदिम काल से लेकर आज तक किसी न किसी रूप में रहता है। नामवर सिंह ने "आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ" नामक पुस्तक में इस तथ्य का प्रस्तुत किया है मूलतः द्वन्द्ववाद और तत्त्वधर्म की धारणाओं का प्रतिफलन है।

नामवर सिंह ने इतिहास की धारणा में परम्परा को एक गतिशील रूप में लिया है, और इस दृष्टि से "दूसरी परम्परा की खोज" उनकी एक ऐसी कृति है जिस पर विवाद रहा है, विशेषकर "दूसरी परम्परा" को लेकर। डॉ॰ प्रभात तथा डॉ॰ विश्वम्भरनाथ उपाध्याय हजारीप्रसाद द्विवेदी तथा आचार्य शुक्ल को दूसरी परम्परा का न मानकर महापंडित राहुल द्वारा मान्य द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद या मार्क्सवाद को दूसरी परम्परा का हिंदी में प्रवर्तक मानते हैं। डॉ॰ नामवर सिंह ने आचार्य द्विवेदी को नाथा मिट्टों तथा संतों की परम्परा का माना है, जो उनके अनुसार दूसरी परम्परा है जिसमें चार्वाक, बौद्ध, जैन आदि मत आते हैं, यह उस अर्थ में शुद्ध भौतिकवादों परम्परा नहीं है जो मार्क्सवाद की है। यहाँ भौतिकवाद के तत्त्व तो प्राप्त होते हैं, पर अतिचेतना या चाहे तो 'आध्यात्म' कह सकते हैं, के भी तत्त्व यहाँ मौजूद हैं। यहाँ आत्मवादी परम्परा के स्थान पर अनात्मवादी परम्परा है जो भारतीय दर्शन में दूसरी परम्परा है। आचार्य द्विवेदी इसी परम्परा में आते हैं जिसमें अतिचेतना का सम्पर्क है जो हमें संतों, नाथों तथा सिद्धों में प्राप्त होता है। यहाँ पर मानव केंद्र में है। राहुल ने बौद्ध मत तथा अन्य भारतीय अनात्मवादी दर्शनों के उन तत्त्वों को लिया है (जैसे प्रतीत्यसमुत्पाद, संघीय समानता, द्वन्द्ववाद) जो मार्क्सवाद में किसी न किसी रूप में प्राप्त होते हैं। यहाँ पर 'सवाद' की स्थिति प्राप्त होती है। अतः मेरे विचार से आचार्य द्विवेदी भारतीय परम्परा में दूसरी परम्परा के अधिक निकट है, और उनका कबीर का विवेचन इस बात का प्रमाण है। मार्क्सवाद का जहाँ तक प्रश्न है, वह "तीसरी परम्परा" है जो शुद्ध भौतिकवादी परम्परा है। नामवर सिंह ने दूसरी परम्परा जो भारतीय दर्शन-चिंतन में चली आ रही थी, उसे ही नया स्कार दिया, उसे व्यापकता प्रदान की, कोई "खोज" नहीं की। यह कहना अधिक तर्क संगत होगा कि दूसरी परम्परा को उन्होंने आधुनिक वैचारिक परिदृश्य के सदृश में रेखांकित किया। एक अन्य आक्षेप नामवर सिंह पर यह भी लाया जाता है कि वे पहले निश्चित से कर लेते हैं कि किसे स्थापित करना है, तब हमें के अनुसार विवेचन करते हैं। अब कोई आलोचक किसी को 'अर्धवत्ता' देना चाहता है, तो पहले वह उसका अध्ययन करता है, तब वह निश्चय करता है कि उसे अर्धवत्ता दी जाए या नहीं? यदि नामवर सिंह ने द्विवेदी जी को स्थापित या अर्धवत्ता देने का प्रयत्न किया, तो आचार्य द्विवेदी इस लायक थे, ठीक उसी प्रकार जैसे 'तुलसी' और 'निराला' जिन्हें अर्धवत्ता दी आचार्य शुक्ल और रामविलास शर्मा ने। उन्होंने भी अध्ययन

के उपरान्त ऐसा निर्णय लिया होगा।

नामवर सिंह ने अपनी आलोचनात्मक दृष्टि में मार्क्सवाद, अस्तित्ववाद तथा काव्यशास्त्र के पक्ष का लिया है जो आलोचना के "बीज-शब्दों" में से कुछ शब्द है-प्रतीक है। डॉ० बच्चन सिंह ने अपनी महत्वपूर्ण पुस्तक "आधुनिक हिंदी आलोचना के बीज शब्द" में इस शब्दों का ऐतिहासिक-सांस्कृतिक विवेचन किया है जो हिंदी में गायदण्डी पहली कृति है जो आलोचनात्मक 'बीज शब्दों' का अध्ययन प्रस्तुत करती है। अमन में ये बीज शब्द जो किसी अनुशासन के कठोर से बंद रहते हैं, जब वे अन्य क्षेत्र में अनुप्रवर्तन पाते हैं तो वे अपने 'अर्थ' का विस्तार करते हैं, इस प्रकार वे एक द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया में गुजर कर एक व्यापक परिदृश्य को संकलित करते हैं। वह सारी प्रक्रिया "व्याख्या" की अवस्था रहती है और आलोचना इस व्याख्या के द्वारा नए मदर्शों का न्यूनाधिक सृजन करती है। उदाहरण के तौर पर 'संघर्ष' शब्द को ले जा मूलतः विज्ञान का शब्द है जिसे समाजशास्त्र, नृत्य, साहित्यिक आलोचना तथा भाषा-शास्त्र ने अपने अपने तरीके से ग्रहण किया है। विज्ञान के शब्द (संघर्ष, जैविकी, परमाणुवाद), दर्शन के शब्द (यथार्थवाद, द्वन्द्वात्मक, भौतिकवाद, वास्तववाद, अस्तित्ववाद के शब्द), भाषा शास्त्र (अप्रगतिता, स्फोट, व्यंजना, लक्षणा) मनोविज्ञान (चेतन, अचेतन, प्रीति, मोहभंग) तथा समाजशास्त्र (प्रतिस्पर्धा, टैबू, लोकतन्त्र, टोटम) आदिके शब्द-प्रतीक आलोचना के भी शब्द-प्रतीक हो गए हैं। शब्द प्रतीकों और प्रत्ययों का यह अन्तर्मवाद आलोचना और सृजन के क्षेत्र में ही नहीं, बल्कि अन्य ज्ञान-क्षेत्रों में भी किसी न किसी रूप में घटित हो रहा है। यह आलोचना के अन्तःअनुशासनीय रूप को समझ रहा है। नामवर सिंह ने भी इन शब्दों का महाराज लिया है क्योंकि आलोचना एक तरह से ऐसे शब्दों और प्रत्ययों की व्याख्या कर उनका निर्धारण करती है। ऊपर के विवेचन में मैंने द्वन्द्ववाद, इतिहास, परम्परा, पशुधरता, विचारधारा, सांस्कृतिक केंद्रियता, सापेक्षता तथा रहस्यवाद जैसे शब्द-प्रतीकों का जो विवेचन किया है, वह पर्याप्त रूप से नामवर सिंह की आलोचना-प्रक्रिया में अपनी अहम् भूमिका रखते हैं। इसी मदर्श में मैं नामवर सिंह द्वारा प्रयुक्त एवं व्याख्यायित उन शब्द-प्रतीकों और प्रत्ययों को लेना चाहूँगा, जो अस्तित्ववादी-दर्शन के 'शब्द' हैं जो कर्मोद्देश रूप से 'कविता के नए प्रतिमान' की हैसियत से मदर्शित किए गए हैं। इस बीज-शब्द है, काव्यविम्ब, विमर्श, विदग्धता अनुभूति की प्रामाणिकता, तनाव तथा

अनुभूति की जटिलता। इन आलाचनान्तरक पदा की मर्जनान्तरक सार्थकता को व्यक्त किया गया है, और इस सार्थकता के कड़ में मुक्तिबाध है, न कि अज्ञेय। नामवर का कथन है कि नयी कविता में मुक्तिबाध की स्थिति वही है जो 'छायावाद' में निरुत्ता की है। "(कविता के नए प्रतिमान, भूमिका)" वस्तुतः नामवर सिंह ने मुक्तिबाध की कृति "एक साहित्यिक की डायरी" की जब समीक्षा की थी, तभी उन्हें स्पष्ट हो गया था कि नयी कविता निम्न मध्यवर्ग के जीवन संघर्ष का सार्थक ध्वनि पर व्यक्त करती है, उसके मूल में अज्ञेय नहीं, बरन् मुक्तिबाध है। कविता के नए प्रतिमान में उन्होंने अपनी इस पूर्व-मान्यता का नए प्रतिमान की सीमाओं के रूप में समझ रखा।" श्री रामचंद्र तिवारी (दम्पावत ७०, ११:१२) का उपर्युक्त मत एक सीमा तक सही है, पर अज्ञेय के दय का भी नयी कविता के सदर्थ में नकार नहीं हो सकता है। 'तार मल्लक' के द्वारा उन्होंने नयी कविता की वह सीमा तैयार की जिस मुक्तिबाध तथा अन्य कविता न अधिक ठोकरें एवं अर्थवान् बनाए। अगर अज्ञेय के इस मत में नहीं है, तो वह परिधि में अवश्य है। ऐतिहासिक दृष्टि से इस स्वीकार करना जरूरी है।

सबसे पहले से काव्य-भाषा के अनुरूप विषय और प्रतीक को लाना हुआ जिस नामवर सिंह प्रतिमान के रूप में विशेष महत्त्व नहीं देते हैं, लेकिन नयी कविता में (संवादात्मक सिद्धि आदि में) वे विषय की प्रमुखता को स्वीकार करते हुए भी यह मत भी प्रस्तुत करने हैं कि बिना विषय के भी कविता संभव है जैसे नागार्जुन आदि में। एक अन्य महत्त्वपूर्ण बात यह भी कही गयी कि विषय के मोह ने वस्तु को टपोक्षित किया, और क्रमशः संवादात्मकता की ओर बढ़ा (विषय केवल सन्निष्कृत हो नहीं, बरन् सन्निष्कृतता भी होनी है और साथ ही साथ ही भी (पृ० १३३)। यहाँ पर फाब्रिक का यह मत कि विषय चित्ररत्न की देन है वह, साहित्यिक होने के कारण कविता के लिए अर्थवान् नहीं है, एक भ्रमक धारणा है क्योंकि कला और साहित्य का सवाद एक सत्य है। यह सही है कि विषय के बिना भी कविता हो सकती है जो 'संवादात्मक' में संभव है, पर उम्मा यह भी अर्थ नहीं कि विषय के महत्त्व का नकार लाना।

नयी कविता और आज की कविता के सदर्थ में विद्वत्त्व और विमर्श मात्र अस्मितावादी शब्द-प्रतीक नहीं रह गए हैं, बल्कि उनका एक मर्जनान्तरक महत्त्व है जो छायावाद की समीक्षा की नाइतक है और हल्के फुल्के दाग से कथ्य का अर्थ देता है। निरुत्ता और मुक्तिबाध आदि में यह

प्रवृत्ति प्राप्त होती है, और इसके प्रयोग का कोई न कोई रूप हमें आज तक प्राप्त होता है। इस अर्थ में उसे प्रतिमान स्वीकार किया जाना चाहिए। इस विडम्बना में नामवर सिंह क्रीडा एवं लीला भाव को इसलिए महत्त्व देते हैं (ब्लेकमर भी) कि उसके द्वारा कवि सत्य को खोजता है और उससे विदूषक के समान क्रीडा करता है। (पृ० १७३, वही) विडम्बना की अन्विति में 'नाटकीयता' का तत्त्व भी आ जाता है। इस प्रकार विडम्बना का अपना सर्जनात्मक महत्त्व है जो हमें कबीर आदि में भी मिलता है।

इसी प्रकार अनुभूति की जटिलता और तनाव को नामवर सिंह ने चित्तवृत्तियों को जीवन से जोड़ा है, अतः सृजन में ये जटिलताएँ किसी न किसी रूप में आएंगी ही। यहाँ वे रिचर्ड्स के सिद्धांत का हवाला देते हुए इस मत की स्थापना करते हैं कि अनुभूति की जटिलता का प्रश्न चित्तवृत्तियों की सख्या से नहीं, वरन् सदर्म से उत्पन्न होने वाले बोध की प्रकृति से है। (कविता के नए प्रतिमान, पृ० १८३)। अतः अनुभूति को सज्ञान से जोड़कर देखा जाना चाहिए और चित्तवृत्तियों के मध्य द्वन्द्व को स्वीकार कर अनुभूति की जटिलता को दृढ़ाश्रित 'तनाव' में घटित करना चाहिए। यह तनाव छायावाद में सरलीकृत है जबकि नयी कविता में जटिल। तनाव का भेद हमें मुक्तिबोध अज्ञय, शमशेर तथा श्रीकांत वर्मा में प्राप्त होता है (वही पृ० १९३-१९५) इस पूरे विवेचन में नामवर सिंह जिस तनाव की बात करते हैं वह सर्जनात्मक तनाव है और साथ ही छायावाद के सरलीकृत तनाव से भिन्न है। मेरे विचार से निराला की स्थिति इन दोनों प्रकार के तनाव के मध्य में है जो उनके परिवर्ती काव्य में देखा जा सकता है। नामवर सिंह निराला का इस रूप में निर्धारित नहीं करते हैं।

नामवर सिंह की आलोचना को लेकर एक विवाद का विषय 'रूपवाद' रहा है क्योंकि मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्र में वे रूपवाद को एक नया सदर्म देना चाहते हैं। "छायावाद" और "इतिहास और आलोचना" के निबन्धों में ऐतिहासिक भौतिकवादी विश्लेषण की दृष्टि अधिक है किन्तु "कविता के नए प्रतिमान" में नामवर जी ने शिल्प के स्तर पर रूपवाद की प्रस्तावना की है। नेमिचंद जैन ने इस रूपवादी झुकाव को एक छटपटाहट की तरह माना है जो तर्क याजना के रूपवादी बहाव और लेखक के संस्कारों में व्याप्त मार्क्सवादी रुझान के बीच अतः संघर्ष का प्रकट करता है जिस नामवर सिंह हल नहीं कर सकें हैं। (अज्ञानिक, पृ० १६२) यह मत पूरी तरह से इसलिए सही नहीं है कि रूपवाद अभिजात मानसिकता का ही

क्षत्र नहीं है, यह प्रतीक रूप में जनवादी मानसिकता के अनुरूप नया संस्कार प्राप्त करता है। कोई भी 'शब्द-प्रतीक' समय के साथ अपना विस्तार करता है। नामवर सिंह ने रूपवाद के बारे में स्पष्ट कहा है कि "रूपवाद का रूप स्थूल समाजशास्त्रीयता नहीं है, बल्कि विषय वस्तु और रूप विधान के द्वन्द्वात्मक संबंधों की सहोपपन्नता पर आधारित मार्क्सवादी आलोचना ही हो सकती है।" (कविता के नए प्रतिमान पृ० १२) असल में रूपवाद कोई स्थिर धारणा नहीं है। विषय वस्तु के बदलाव के साथ और साथ ही दिक्-काल के परिवर्तित रूप के साथ "रूप" में भी बदलाव आता है। यह एक ऐतिहासिक सत्य है और इस तरह विषय एवं रूप का संबंध द्वन्द्वात्मक है, वह रखा नहीं होकर बरकरार रहता है। लूकॉच ने भी रूपवाद का स्थूल समाजशास्त्रीयता से अलग रखा है और नामवर सिंह में भी यही स्थिति है। मुक्तिबाध और निराशा ने अपने समय के प्रचलित रूपवाद का चुनौती दिया और उस सर्जनात्मक विशिष्टता का चरितार्थ किया जिसमें नए काव्य का मूल्यांकन संभव हो सके। मर विचार में रूपवाद का काल सापेक्ष संबंध इसलिए भी जरूरी है कि ठनक रूपतरण के द्वारा हम सर्जनात्मक विशिष्टता को रेखांकित कर सकते हैं, नहीं तो हम स्थिर परम्परा का गतिशील कैसे बनाएँ? विचारधारा अपने समय सदस्य के अनुरूप "रूप" का अनुसंधान करती है और जहाँ पर भी सृजन है, वहाँ 'रूप' का कोई न कोई रूप अवश्य प्राप्त होगा। कथ्य से अलग विषयों-प्रतीकों की अर्थवत्ता का प्रदर्शन ही नहीं ठठता, दोनों का सापेक्ष संबंध है। यदि रूपवाद साहित्य का लक्ष्य हो जाएगा, तो भी साहित्य को हानि होगी और यदि कथ्य या विषयवस्तु यांत्रिक या अरचनात्मक हो जाएगी, तो वह साहित्य के लिए अश्रेयस्कर होगी। मेरे विचार से साहित्य की सृजनात्मकता या अस्मिता के परिप्रेक्ष्य में 'वस्तु' और 'रूप' का सापेक्ष महत्व स्वीकार करना न्यायमय होगा, दोनों को "अति" का प्रभाव साहित्य पर नकारात्मक हो पड़ेगा।

डॉ० नामवर सिंह ने 'लोकधर्म' और 'शास्त्र' को द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया का संकेत करते हुए, आचार्य द्विवेदी के हवाले से यह स्पष्ट किया है कि भारतीय इतिहास में कभी-कभी लोक के दबाव में शास्त्र ने अपने को लचीला बनाकर लोक के अनेक तत्त्वों को आत्मसात कर लिया है। दूसरी ओर लोक ने भी शास्त्र में प्रेरणा ली है। अतः दोनों का सापेक्ष द्वन्द्वात्मक संबंध है। इस दुहेरी प्रक्रिया में कभी-कभी एक ऐसे लोकधर्म का निर्माण हुआ है जो व्यापक जन विद्रोह के लिए वैचारिक आधार का काम करता

रहा है। भक्ति आंदोलन की पीठिका में यही लोकोपधर्म था। इसलिए लोकधर्म माधारण जना के विद्रोह की भाषा है। ठमकी विचारधारा का अंत ग्रात है। (दूसरी परम्परा का राज पृ० ७७८ ८०) एक अन्त शास्त्र और लोक में यह है कि शास्त्र के समान लोकधर्म व्यवस्थित एवं तर्कमय विचार प्रणाली नहीं है। यह किमाना दाम्तराग तथा निम्न वर्ग की विद्रोह चेतना का एक साहित्यिक दम्प है। शास्त्रा न अपना जल नाटवुरु में यह ग्राकार किया है कि सामान्य जना के प्रचलित विचार अपभ्रान्त मरल और अन्वयमयित हात है और उनमें लोकवातामा मिथका तथा राजमग के लोकप्रचलित अनुभवा का पचयल हाता है। लेकिन उनका महत्व व्यापक जन आंदोलन का राज प्रदान करता है। मता मिद्धा भक्ता का विद्रोह लोकधर्म की आधारशिला पर गतिशील हुआ। और इस भक्ति आंदोलन का ऐतिहासिक रूप में दर्शना जम्मा है। मात्र तान्त्रिक दृष्टि में नहीं। ऐतिहासिक सामाजिक दृष्टि में लोकतत्त्व मदैय किसी न किमा रूप में साहित्य मृजन कर एक महत्वपूर्ण प्रत्येक रहा है। मर विचार में नामवर सिंह न 'लोकधर्म' का जो विवचन किया है वह मार्क्सवादी मोदय दृष्टि का एक व्यापक आधार दता है। यही नहीं यह अन्य दृष्टियां में भी अपनी भूमिका किसी न किसी रूप में निभाता है।

अतः नामवर सिंह की आलाचना का एक सांस्कृतिक पक्ष है जिसे व 'सांस्कृतिक कद्रायता' के नाम में पुकारा है। और ठम समझन के लिए विविध ज्ञानानुशासना के साथ-साथ साहित्य का 'व्यापक मापशता' का स्वीकार करते हैं। यह मही है कि नामवर सिंह में किसी का उठान और किसी का गिरान का प्रवाग्रह अवश्य है जिस लहर हिंदी आलाचना के क्षेत्र में विवाद भी रहा है। ठमके पीछे 'गुटबदी' का भी हाथ है जो मरा दृष्टि में आलाचना और मृजन दाना के लिए घातक है। लेकिन मत्व यह है कि यह 'गुटबदी' है निमके कारण हम तटस्थ एवं वैज्ञानिक निर्णय नहीं दे पाते हैं। इन मरक बायजूद मेन इस लग्र में इस पक्ष का ज्यादा महत्व नहीं दिया है क्योंकि जब भी हम आलाचना में इस पक्ष का अधिक महत्व देते तो आलाचना के विरुद्ध में हम दूर हात जाएंगे। यह लग्र हम गुटबदी की दृष्टि में नहीं गिआ गया है और जहाँ तक हमारा है मेन वैज्ञानिक दृष्टि में वस्तुआ का निधारित करन का प्रयत्न किया है। कहीं तक मरकन हुआ है, यह तो मुधि पाठ्य है उन्नांग।

□

लोक चेतना का बदलता परिप्रेक्ष्य

यदि हम किसी भी जाति की सांस्कृतिक-प्रक्रिया को लेते हैं, तो इस प्रक्रिया में 'लोक' और जन का एक 'समष्टि' रूप प्राप्त होता है। अतः "लोक" शब्द की अवधारणा में निरपेक्ष तत्त्व की अपेक्षा सापेक्ष तत्त्व का पुट कहीं ज्यादा है, यही कारण है कि जब भी हम 'लोक' शब्द का प्रयोग करते हैं, उसका एक सापेक्ष व्यापक सामाजिक, ऐतिहासिक एवं धार्मिक 'अर्थ' ध्वनित होता है जो एक द्वन्द्वात्मक स्थिति को प्रकट करता है। लोक की धारणा का क्रमिक विकास यह तथ्य प्रकट करता है कि उसकी धारणा में समयानुसार नए तत्वों का समावेश भी होता रहा है। कोई भी अवधारणा नितांत 'स्थिर' नहीं होती है, यदि उसे प्रासंगिक रहना है, तो समय-संदर्भ के अनुसार उसमें नए बोध और आशय को लाना ही पड़ेगा। 'लोक-चेतना' में लोक और चेतना का अतः सम्बन्ध है। चेतना के स्वरूप पर विचार करें तो मनोविश्लेषण के प्रकाश में चेतना के तीन स्तर होते हैं—एक अचेतन, दूसरे उपचेतन तथा तीसरे चेतन। किसी भी जाति के मनम विकास में 'अचेतन' का महत्त्व इसलिए है कि हमारे भाव, विचार, आकांक्षाएँ तथा इच्छाएँ जिनका किमी भी जाति के जीवन में महत्त्वपूर्ण स्थान रहा है, वह अपनी आदिम अवस्था में 'अचेतन' में संस्कार के रूप में एकत्र होती जाती है, और यह क्रम मात्र आदिम ही नहीं है, वरन् इतिहास की गति में वह एक सतत गतिशील प्रक्रम (प्रोसेस) है। यही कारण है कि 'लोक' में ये संस्कार या आद्यरूप (आरिकीटाइप्स) बार-बार धटित होते हैं, उनकी व्याख्या

समयानुसार होती है। इसीके साथ, इतिहास की गति में नए 'आद्यरूप' या आशय भी आते हैं जो क्रमशः 'लोक' चेतना के अंग होते जाते हैं। अतः मेरी दृष्टि से 'लोक' को मात्र आदिम (जनजातियों, ग्रामीणों, दलितों आदि) मानसिकता से जोड़ना ठीक नहीं है, उसमें आधुनिक मानसिकता समाहित है। यह सही है 'आदिम' संस्कार हमारे मनस् के अभिन्न अंग हैं, वे बार-बार हमें "हाँट" करते हैं, हमारे अस्तित्व को अर्थ देते हैं, लेकिन उसी के साथ लोक चेतना में नए संस्कार, नए आद्यरूप तथा नए विचार भी अपना प्रभाव डालते हैं जो एक ऐतिहासिक-क्रम हैं।

यदि ऐतिहासिक दृष्टि से देखें तो मानव समाज में दो ही 'वर्ग' रहे हैं, इससे पूर्व की स्थिति साम्यवादी समाज की रही है जहाँ वर्ग-भेद नहीं के बराबर था। आगे चलकर श्रम विभाजन के आधार पर दो वर्ग बने, एक उत्पादक वर्ग जिसके श्रम और उपभोग पर शोषक वर्ग या अभिजात वर्ग बना जो उत्पादन न करके उसका उपभोग करता है। आज के उपभोक्तावादी युग में यह उपभोक्ता वर्ग एक सामान्य वर्ग हो गया है जिसमें सभी वर्गों के व्यक्ति शामिल हैं। इस श्रम-विभाजन के प्रसार से गाँवों, जनपदों के बीच नगरों का उद्भव और विकास हुआ। आचार्य अभिनवगुप्त ने ११-१२ शताब्दी में कहा था कि 'लोको नाम जनपदवासीजन' अर्थात् जनपद में रहने वाला 'जन' ही लोक है। लेकिन आज 'लोक' में यह जनपद, गाँव ही नहीं आते हैं, बरन् नगर और जनपद के द्वन्द्व में वह तमाम जन आते हैं जो गाँवों की संस्कृति को, वहाँ के लोकगीतों आदि को नगर में लाकर, एक ऐसे लोक का सृजन कर रहे हैं जो परम्परा से चली आयी 'लोक' की धारणा को, उसकी चेतना को एक तरह से व्यापक बना रहे हैं। 'आचलिकता' शब्द इसी द्वन्द्व और मवाद का सूचक है जिसे फणीश्वरनाथ रेणु रामदास मिश्र त्रिलोचन नागार्जुन आदि रचनाकारों ने अपने तरीके से अर्थ दिया है। यदि आज की स्थिति को देखें तो लोक का एक अर्थ सर्वद्वारा, किमान तथा दलित वर्ग नगर-निवासी हो रहा है जो नगर में रहकर भी यह वर्ग लोक में अपना संयोजन-विच्छेद पूरी तरह नहीं कर पाया है और नगर की सभ्यता से वह आकर्षित होकर 'लोक' की भावना को वह एक 'नया' संदर्भ भी दे रहा है। अतः अब 'लोक-चेतना' या लोक संस्कृति उस अर्थ में सीमित नहीं रह गयी है जो पहले के काल में थी। इस लोक की धारणा में मात्र दहाती, जनपदवासी, आदिवासी ही नहीं हैं, बरन् उसमें नगर के सर्वद्वारा, मध्यवर्ग, नारी तथा वह बड़ा समूह भी है जो अपने श्रम से उत्पादन करता

हे पर उसका उपभाक्ता वह पहले से कहीं ज्यादा है। इस प्रकार हम लोक की धारणा में अनन्त वर्ग है जो अपनी अन्त क्रियाओं द्वारा लोक के व्यापक परिदृश्य को संकेतित कर रहा है।

यहाँ मैं जनवादी-संस्कृति के पक्ष का इसलिए लेना चाहूँ कि यह 'लोक' का अब एक अभिन्न अंग है। प्रत्येक ऐतिहासिक परिवर्तन के साथ नए मिथका विचार तथा आद्यरूपा का सृजन होता है और जन-संस्कृति के विकास में यह सत्य भी लक्षित होता है। इस जन-चेतना का विकास १९वीं शताब्दी से आरम्भ होकर आज तक आते-आते एक निश्चित रूप ले चुका है। ऐतिहासिक दृष्टि से 'जन' (मांस कल्चर) शब्द एक अवधारणा है जो गुट या समूह से कही व्यापक धारणा है। यह जनवादी चेतना ऐतिहासिक-शक्तियों के द्वन्द्व से विकसित हुई है जिसमें अनन्त राजनैतिक आर्थिक एवं वैचारिक शक्तियों का योगदान रहा है। यहाँ पर यह मानना कि केवल मार्क्स, लनिन और गांधी ने ही इस चेतना के विकास में योगदान दिया है लेकिन इससे पूर्व युद्ध, यहूदी विचारक आमुष, येकन, सयोनरोला, थामस मार आदि विचारकों ने इस जन-चेतना के क्रमिक विकास में योगदान ही नहीं दिया पर इनमें से कई ने अपने-अपने भी कर दिया। इन विचारकों ने अवश्य यूरोपिया का निर्माण किया, पर उसके पीछे यथार्थ का द्वन्द्वात्मक रूप था जिसे महापंडित राहुल ने 'समाजवादी यूरोपिया' की संज्ञा दी है। (देखें मानव समाज, राहुल सांकृत्यायन पृ० २२७) इन सब कारणों से 'जन' शब्द एक व्यापक धारणा का प्रतिरूप हो गया जिसमें वैज्ञानिक उद्योगवाद, प्रजातंत्र की भावना, सर्वहारा, मध्यवर्ग, स्वतंत्रता, समानता, न्याय आदि के तत्त्व इस प्रकार क्रमशः संयोजित हुए कि एक विशाल श्रम-समूह का उदय हुआ जिसे हम 'जन' शब्द से अभिहित करते हैं। यह जन-चेतना आज के युग का एक प्रमुख विचार-दर्शन है जिसने मात्र राजनैतिक और अर्थनीति को ही प्रभावित नहीं किया, पर साहित्य, कला, दर्शन तथा अन्य मानवीय-क्रियाओं को भी प्रभावित किया।

इस दृष्टि से 'लोक' का क्षेत्र अब कहीं ज्यादा व्यापक हो गया है, और वह भी इस नए प्रकार की जन-चेतना के कारण। इस स्थिति में "लोक-जन" के व्यापक वर्ग को उत्पन्न कर दिया है जो अब मात्र गाँव, जनपद तथा आदिम जातियाँ तक सीमित न होकर, नगर-कस्बा तक के क्षेत्रों का अपने अंदर समेट रहा है। इसी के साथ एक तत्त्व यह भी काम कर रहा है कि नृत्तत्त्व तथा समाजशास्त्र के अध्ययन इस पूरे लोक जन-चेतना

के स्वरूप को एक ऐतिहासिक-सामाजिक 'द्वन्द्व' की प्रक्रिया के तहत प्रस्तुत कर रहे हैं, और इसी का फल है 'जन-लोक' और 'इलीट' (विशिष्ट वर्ग) के द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध। लीविस तथा इलियट ने 'इलीट' तथा 'लोक जन समूह' के सम्बन्ध को रेखांकित करते हुए यह तथ्य प्रकट किया कि 'व्यक्ति' एक ऐसा स्रोत है जो 'समूह' से प्रेरणा लेता है। (कल्चर एंड सोसायटी, विलियम्स, पृ० ३१२) इसमें यह स्पष्ट होता है कि 'इलीट' और 'जन' का सापेक्ष रिश्ता है और जहाँ पर भी यह 'इलीट' समूह से कट जाता है, वहाँ पर जन चेतना अवरुद्ध हो जाती है। इस दृष्टि से अभिजात साहित्य चाहे वह किसी समय विशेष का हो, उसमें धनिक वर्ग की विचारधारा का प्रभाव अधिक होता है उसमें आनंद, विलासिता तथा चमत्कार का आग्रह अधिक होता है, यहाँ तक कि भाषा का अभिजात रूप अधिक मुखर होता है। ऐसी स्थिति में 'लोक जन' का सघर्षशील एवं संवेदनीय रूप वहाँ पृष्ठभूमि में चला जाता है या गायब हो जाता है। यहाँ पर मुझे याद आती है निराला की कम चर्चित पर महत्वपूर्ण गद्य की संवेदना को लिए उनकी कविता "दगा दी" जिसमें ऋषि, मुनि तार्किक (नसे टोई), सिद्ध योगी (कमल-सहस्ररथ-अमृत रूप), बौद्ध (बिहार) तथा राजदरबारी कवि (अँगूठे चूसे)-ये सभी आए पर इनका साथ ही किसी न किसी रूप में धनिक वर्ग या अभिजात वर्ग से रहा, इन सबके बीच "खजड़ी" न गयी जो सत्ता-भक्तों-का व्यापक लोक है, यह इस वर्ग से सदा अलग ही रहा, पर सत्ता वर्ग की विसंगतियों, रूढ़ियों आदि पर प्रहार करता रहा। अब कविता की ये पंक्तियाँ ले-

बड़े-बड़े ऋषि आए, मुनि आए, कवि आए
तारह-तरह की बाणी जनता को दे गए

□ □ □

किसी न नसे टोई, किसी ने कमल देखे
लोगों ने बिहार किया, किसी ने अँगूठे चूसे
लोगों ने कहा धन्य हो गए।

मगर खजड़ी न गयी।

यहाँ पर 'खजड़ी' लोक-जन चेतना का प्रतीक है, मगर निराला यही नहीं रुकते हैं, पर विदेशी संस्कृति के प्रभाव को 'पियानो' राज्य से संकेतित करते हैं जो खजड़ी से द्वन्द्वित है। आगे की पंक्तियाँ ले-

मगर खजड़ी न बड़ी।

मृदग तबला हुआ

वीणा सुर बहार हुई

आज पियाना क गीत सुनत है, पो फटी।

किरना का जाल फैला।

दिशाओ के ओंठ रहे।

दिन म वैश्याए जैसे रात म

दगा की, इस सभ्यता ने दगा की। (नये पत्ते से)

यहाँ पर सम्प्रतिशाली वर्ग न मृदग की हुकार या वज्रध्वनि के खतरे को देखकर मृदग को दो भाग म विभाजित कर 'तबले' का रूप दिया जा महफिलों मे सगत दे सक। इसी तरह वीणा की 'टकार' को मितार के रूप में सुर-बहार बना दिया जो महफिला आदि म 'रस-वर्षा कर सकें। अब आता है 'पियानो' जो गुलाम बनाने वाली उपनिवेशवारी सस्कृति का प्रतीक है। इस वाद्य का झकृत परिवेश हम बाजारु और उपभक्तावादी मनाभावा की ओर लगातार खींच रहा है। इस भूमण्डलीकरण क माहक पूर्व रूप को निराला ने १९३५-३६ म ही देख लिया था। इन क्रमिक ऐतिहासिक स्थितियों के कारण 'पो फटी' और इसको मयंग्रासिनो किरणे चारा ओंर फैल कर एक ऐसा सजाल बुन रही है जिसमें दिन मे ही सारे देश की सभी दिशाओ के "ओंठ" रग गए है। ये दिशाए उसी तरह रग गयी है जैसे रात म वैश्याए दूसरो को आकर्षित करन के लिए बनाव शृंगार करती है। ये 'वैश्याए' "भोगवादी-पूँजीवाद" की प्रतीक है। मानवीय सभ्यता का यह ऐतिहासिक क्रम निराला को यह कहने का विवश करता है कि 'सभ्यता ने दगा की क्योंकि इन सबकी गिरफ्त म 'खजड़ी' पृष्ठभूमि म चली गयी है, और जो खजड़ी रोप है वह उपभक्तावादी सस्कृति के कारण मात्र 'भाग' की वस्तु, अलकरण की वस्तु रह गयी है, उसका 'भाग' हो रहा है, 'आम्बादन' नहीं। अत निराला की दृष्टि म लोक-सस्कृति पर लगातार प्रहार हाने पर भी 'खजड़ी' के अस्तित्व को नकारा नही जा सकता है। आज हम जिस स्थिति मे है, वह भोगवादी-पूँजीवादी का युग है जहाँ हर सास्कृतिक-मूल्य और प्रतिमान कमोवेश रूप म उपभोग की वस्तु बनकर रह गये है, वे एक तरह के पर्ण्य हो गए है। यहाँ 'आस्वादन' न होकर 'भोग' हो रहा है। यह ता लोक-चेतना का भोगवादी रूप है लेकिन यह एक तथ्य है जिसे नजरअंदाज नहीं किया जा सकता है। इसमें सामना करना ही होगा, वह भी 'आस्वादन'

के धरातल पर। हमारे इर्द गिर्द जो लोक परम्पराएँ कलाएँ, और साहित्य है, उन्हें मात्र अलकरण या प्रदर्शन की 'वस्तु' न बनने दे। यदि वह थोड़ी बहुत 'वस्तु' बनती भी है, जा वह बनेगी पर उस बनने की प्रक्रिया में यदि हम उनके आंतरिक सौंदर्य को उनके आद्यरूप को, उनके मर्मस्पर्शी आस्वादन को तथा उनके सांस्कृतिक 'अर्थ' को भी समझने का प्रयत्न करें, तो वह "वस्तु" बनने की प्रक्रिया से कुछ ता बच सकेगी। 'लोकजन' परम्परा में नए तत्त्व लगातार आ रहे हैं, और सबसे बड़ा तत्त्व है प्रचार-माध्यमों और इलेक्ट्रॉनिक मीडिया का जिसे 'उपभाक्ता-वस्तु' की तरह परोसा जा रहा है, न कि आस्वादन के धरातल पर। ये 'माध्यम' अत्यन्त सशक्त माध्यम हैं यदि इनके द्वारा एक स्वस्थ लोक-संस्कृति के रूप को रखा जाए, तो मेरे विचार से लोक-जन का एक सार्थक बिम्ब सामने आ सकता है।

'लोक' और 'इलीट' के द्वन्द्वात्मक रिश्ते में मात्र संघर्ष नहीं है, वहाँ एक 'संवाद' या संश्लेष की भावना है। द्वन्द्वात्मक का अर्थ 'प्रतिवाद' या एंटीथीसिस (संघर्ष) तक सीमित नहीं है, उसमें 'सिन्थेसिस' या संश्लेष भी है। द्वन्द्व के बाद यह संश्लेष एक प्रक्रिया है जो प्रकृति का सत्य है। 'लोक' और 'इलीट' की भी यही स्थिति है। गाँधी, नेहरू, होरी, दत्तदास, मार्क्स आदि मात्र अब परिष्कृत साहित्य के अंग नहीं रह गए हैं, वे 'लोक जन' के अंग होते जा रहे हैं। उसी प्रकार लोक के अनेक आद्यरूप, प्रतीक, वस्तुएँ तथा चरित्र आज के लिखित साहित्य में नए रूपों में संस्कारित हो रहे हैं। आचलिक साहित्य, ग्राम जनपदीय साहित्य तथा नगर-कम्बे का साहित्य, ये सब एक दूसरे से संवाद कर रहे हैं। नागार्जुन, त्रिलोचन विश्वनाथ प्रमाद तिवारी, रेणु, रामदास मिश्र तथा अनेक युवा रचनाकार हमारे लोक जन की वस्तुओं, चरित्रों तथा वहाँ के जन जीवन का रचनात्मक अर्थ दे रहे हैं। यह सारा का सारा परिदृश्य इस बात को स्पष्ट करता है कि 'लोक-जन' चेतना का एक व्यापक रूप उभर रहा है जो लिखित साहित्य में देखा जा सकता है। यह संवाद या संश्लेष की प्रक्रिया का सूचक नहीं है क्या?

यहाँ एक अन्य सत्य को भी अब स्वीकार करना चाहिए कि लोक-साहित्य मौखिक-परम्परा का वाहक है, वह पिछले युगों में रहा भी है, पर अब वैज्ञानिक विकास के कारण, तथा शिक्षा के प्रचार के कारण, वह मौखिक परम्परा अब लोक-संस्कृति का सूत्रक नहीं रह गयी है, वह एक ऐतिहासिक स्थिति थी। यह सही है कि अपवाद के रूप में विमल

आदि कुछ लोक गायक एवं रचनाकार हो जाएँ, पर उनके साहित्य की मौखिक परम्परा होते हुए भी, उनका लिखित रूप भी ग्राह्य है। अतः लोक-संस्कृति को मात्र मौखिक-परम्परा से जोड़ना, अनपढ़ों की परम्परा से जोड़ना, ग्रामीणों-जनपदों तक सीमित करना, 'लोक' के अर्थ को सीमित करना है, क्योंकि आज से ७०-८० वर्ष पहले का 'लोक' आज का लोक नहीं है। लोक एक विकासमान प्रत्यय है जैसा कि ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है।

मैं अपनी बात को एक उदाहरण से स्पष्ट करना चाहूँगा क्योंकि यह विषय (सवाद का) एक अलग आलेख की अपेक्षा रखता है जो कभी आगे पूरा करूँगा। त्रिलोचन एक जन-लोक कवि है, और "वही त्रिलोचन है" उनकी एक ऐसी कविता है जो वैयक्तिक होते हुए भी कवि अपने को 'लोक' में बिछा देता है: और यहाँ पर त्रिलोचन, त्रिलोचन न रहकर स्वयं 'लोक' हो जाते हैं, वे जो कुछ भी हैं, लोक में बिखरे हुए हैं तथा तप-तप कर ही वे एक सघर्षरत आम आदमी की तरह, सोने की तरह निखर आए हैं। यह पूरी कविता 'जन-लोक' का सूचक है। उसका पहनावा, उसका चलना, फटे-लटे वस्त्र, चौड़ी छाती, टेढ़ी-मेढ़ी बांहें, धुन का पक्का और जो तप कर सोने की तरह निखर हुआ है—यह है आज का 'जन'

वही त्रिलोचन है, -जिसके तन पर गंदे
कपड़े हैं/ कपड़े भी कैसे-फटे लटे हैं-----

चलना तो देखो इसका-

ठठा हुआ सिर, चौड़ी छाती, लम्बी बांहें
सधे कदम, तेजी से टेढ़ी मेढ़ी राहें-----

----कौन बताएँ-----

क्या हलचल है, इसके रूँधे रूँधाए जी में
कभी नहीं देखा है इसको चलते धीमे।

धुन का पक्का है, चेते नहीं चित्ताए,

जीवन उसका जो कुछ भी है, पथ पर बिखरा है
तप-तप कर ही भट्टी में सोना निखरा है।

(उस जनपद का कवि हूँ मैं)

लोक-चेतना का एक ऐतिहासिक संदर्भ है—उसका 'प्रकृति' से संबंध, क्योंकि आदिम स्थिति से लेकर आज तक यह संबंध किसी न किसी रूप

म जन-मानस का आदालित करता रहा है। प्रकृति का यहाँ अथ व्यापक है-इम वनस्पति एव जाव जगत शामिल है जा आदिम जातिया क कमों व विश्वास म अपना महत्त्वपूर्ण स्थान रखत है। नृतत्व विज्ञान ने इम अनादि सबध का मिथका तथा लाकवृत्ता में विवचित किया है और उनका यह अध्ययन इम तथ्य का समक्ष रखता है कि मानव क अनक कमकाण्ड विरवामा तथा लाकगाथा म इस प्रकृति का मानवीकृत रूप या कहीं कहीं चिकित्सा क लिए भा उनका प्रयाग मिलता है। अत लाक चतना का गहरा मवध इस प्रकृति म है। आज हम प्रकृति का 'दाहन' अधिक कर रह है और मरा विश्वास कि यह 'दाहन' लाकचतना मे ही रका जा सकता है। प्रकृति क प्रति एक "मानवीय" राग का रिश्ता कम हाता जा रहा है जिम लाक जन चतना म ही बचाया जा सकता है। यदि हम आज क साहित्य का देख ता रचनाकार प्रकृति क इम 'दाहन' क प्रति सजग है और उनका रचना म जीवा व वनस्पतिया क अनक सकारात्मक मदम प्राप्त हात है। प्रकृति क प्रति यह रागात्मक सबध 'लाक चतना' का ही रूप है जा एक "आधरूप" (आरिक्टीडिप) की तरह मानवीय चतना का आदालित करता रहा है। यह सही है कि यह प्रकृति कहीं मासल है कहीं त्रामद कहा विडिम्बत है ता कहीं सघपमूलक तथा कहीं रहस्यात्मक है ता कहीं मानवीय मवधों की यथायता का लिए हुए। यहाँ पर मे अनक कवियों में म लोक जन कवि बाबा नागार्जुन क प्रकृति-चित्रा में उपर्युक्त भिन्न रिश्तों म स एक उदाहरण लेना चाहूँ जहाँ प्रकृति क प्रति एक गहरी सबदना क साथ उस पर हा रह 'नग्न नृत्य' का त्रामद एहमास प्राप्त हाता है जा लाक चेतना का ही रूप है-

नगे तरू है नगे डाल
इन्ह कोन मे हाथ सँवार
इनका नगापन ढक जाए
हरियाली इन पर झुक जाए
नग्न नृत्य अब भी रुक जाए

(खिचड़ी विप्लव दखा हमन पृ०४२)'

यहाँ पर प्रकृति का चित्र मात्र 'दृश्य' नहीं है, वरन् पर्यावरण क सकट क प्रति कवि की गहरा चिंता है जा लाक चतना क व्यापक परिदृश्य का समक्ष रखती है। यदि गहराई म देखा जाए ता नागार्जुन क काव्य का यह

एक ऐसा पक्ष है जो उनके जन-कवि के परिदृश्य का एक नया आयाम देता है। वे प्रकृति के पास जाते हैं तभी 'बहुत दिनों के बाद' रूप-रस-गंध स्पर्श-शब्द के रूपों को उन्होंने 'भोगा' और 'अर्थ' दिया-

बहुत दिनों के बाद
 अब की मैंने जी भर भोगे
 गंध-रूप-रस-शब्द स्पर्श
 साथ साथ इस भू पर
 बहुत दिनों के बाद। (मतरंगे पखो वाली पृ० २६)

मैंने विचार से जिम भी कवि में लोक-चेतना का थाड़ा या ज्यादा स्पर्श होगा, वह प्रकृति के 'आद्यरूप' की ओर अवश्य आकर्षित होगा क्योंकि किसी न किसी स्तर पर मानव का प्रकृति से एक ऐसा 'आदिम' संबंध है जो उसके 'अचान' में एक 'आद्यरूप' की तरह व्याप्त है जो भिन्न रूपों में अभिव्यक्ति प्राप्त करता है।

उपर्युक्त विवेचन से -लोक चेतना' के बदलते परिप्रेक्ष्य को रेखांकित करते हुए मैंने उसे 'जन' से भी जोड़ा है जो उसे जनपद-गाँव-आदिम जातियों के अतिरिक्त कसबों, नगरों तथा महानगरों से भी जोड़ता है जहाँ "लोक-जन" किसी न किसी रूप में दोनों में "सवाद" करता है और एक नयी "लोक-जन-संस्कृति" को समक्ष रखता है जिसमें सच्चा माध्यमों, वैज्ञानिक प्रगति तथा नए रूपाकारों, प्रतीकों, विम्वों का दृष्टिकोण हो रहा है।



राहुल सांकृत्यायन के ऐतिहासिक कथा साहित्य में इतिहास की पुनर्रचना

महानपंडित राहुल का व्यक्तित्व बहुआयामी था। वे नवजागरणकालीन भारत के उपज थे और नवजागरण की अनेक विशेषताओं में से एक विशेषता भिन्न ज्ञान-क्षेत्रों के अंतःसम्बन्ध और सयाद की दिशाएँ थी क्योंकि यह युग विचारों के द्वन्द्व और विकास का युग था जिसके मूल में वैज्ञानिक-दृष्टि के विवेकमूलक विवेचन का आधार था। विवेकानंद, महर्षि दयानंद, रानाडे, राहुल, प्रेमचंद, राधाकृष्णन् तथा महावीर प्रसाद द्विवेदी आदि की लम्बी पंक्ति नवजागरण से उद्बलित होकर नयी वैचारिक चेतना के द्वारा भारतीय समाज में भिन्न प्रकार के परिवर्तनों का सूत्रपात कर रही थी। राहुल इसी चेतना के प्रखर प्रकारा-स्तंभ थे। विद्वत्तया यह रही कि राहुल को एक यायावर तथा पाण्डुलिपि संग्रहकर्ता के रूप में ही अधिक जाना गया है, उनके अन्य महत्वपूर्ण रूपों (यथा दार्शनिक, वैज्ञानिक, पुरातत्त्वविद्, इतिहासकार तथा साहित्य सर्जक आदि) को वह 'अर्थवत्ता' नहीं प्राप्त हुई जो उनके बहुआयामी कृतित्व को सही परिप्रेक्ष्य प्रदान कर सकती। अब शायद वह समय आया है कि हम राहुलजी के "देय" का उचित निर्धारण और मूल्यांकन कर। मेरे विचार से, यह मूल्यांकन उनकी के द्वारा हो सकता है जो भिन्न ज्ञानानुशासना के आवश्यक ज्ञाता हो।

राहुल ने दर्शन, विज्ञान, इतिहास, नृत्यशास्त्र, पुरातत्त्व, साहित्य, भाषा चिंतन तथा लोक साहित्य आदि विषया पर लिखा और य सभी विषय राहुल के ज्ञान-समुद्र के अभिन्न अंग हैं। उनका ज्ञान और अनुभव इतिहास

और समाज सापक्ष है और साथ ही घुमक्कड़ी में ठमका गहरा सम्बन्ध है। इसका प्रतिपादन व अपन ग्रंथ "घुमक्कड़शास्त्र" में करते हैं।

उस पृष्ठभूमि के प्रकाश में मैं राहुल जी की इतिहास दृष्टि और उनके इतिहासिक कथा-साहित्य का लेना चाहूँगा क्योंकि उनके मार लेखन में इतिहास और वैज्ञानिक दृष्टि का आधार है। राहुल जी ने इतिहास का यन्त्रुगत वैज्ञानिक आधार ही नहीं दिया, वरन् उन्होंने मृत्रन के स्तर पर इतिहास की पुनर्रचना की है, उस व्यापक अर्थ में मानवीय संवेदना और जन-चिन्ता तथा आकांक्षाओं में जाड़कर इतिहास को जनवादी-परम्परा का "अर्थ" प्रदान किया है। इस परिप्रेक्ष्य का मैं उनका तीन इतिहासिक कृतियाँ "वाल्मीकि सप्तम" "जय योद्धव" तथा "मिह मनासि" के विशेष संदर्भ में विवचन करूँगा।

राहुल की इतिहास दृष्टि भौतिकवादी वैज्ञानिक दृष्टि पर आधारित है। उन्होंने मानव विकास का श्रम में उद्भूत चट्टान तथा प्रकृति में द्वन्द्व की स्थिति में माना है। फिर भाषा और मस्तिष्क का विकास, वनमानुष में मानव का विकास और फिर आदिम भाष्यवाद से मध्य मानव तक की यात्रा और अंत में वैज्ञानिक समाजवाद या मार्क्सवाद तक की लम्बी विकास-यात्रा का जो विवचन राहुल जी ने अपनी पुस्तक 'मानव समाज' तथा "विश्व की रूपरेखा" में किया है, वह इतिहास के विकासवादी रूप एवं द्वन्द्वात्मक रूप को प्रस्तुत करता है। इस विकासवादी रूप में वे 'मार्क्सवाद' और 'बौद्ध दर्शन' का विशेष महत्त्व देते हैं क्योंकि उन्होंने बौद्ध विचारधारा को मार्क्सवादी विचार से पुष्ट ही नहीं किया है, वरन् बौद्ध दर्शन में साम्यवादी तत्वों का लोकेट भी किया है (जैसे समानता, मधीय वितरण, सम्पत्ति का सामूहिक विपणन, निम्नवर्ग का आकर्षण आदि)। इस प्रकार राहुल जी इतिहास का द्वन्द्वात्मक एवं विकासवादी मानते हैं और आर्थिक आधार का भी महत्त्व देते हैं जो किसी न किसी रूप में अधिरचना (न्याय, धर्म, राजनीति, दर्शन आदि) को प्रभावित करती है। राहुल की इतिहास दृष्टि इस मानती है, लेकिन कला, साहित्य, धर्म का वह पूरी तरह से आधार-संरचना पर निर्भर नहीं मानते हैं। 'मानव समाज', 'विश्व की रूपरेखा', 'मध्य एशिया का इतिहास' तथा 'अकबर' जैसे ग्रंथों में उनकी उपयुक्त इतिहास-दृष्टि काम करती है। यही दृष्टि उनके इतिहासिक उपन्यासों व कथाओं में भी परीक्षित देखी जा सकती है।

राहुल जी की इतिहास दृष्टि "वैज्ञानिक समाजवाद" पर आधारित

है। उनका स्पष्ट मानना है कि साम्यवाद का सही रूप में समझने के लिए वैज्ञानिक भौतिकवाद को समझना जरूरी है। वैज्ञानिक समाजवाद का यह मानना है कि विज्ञान के आविष्कार का कुछ व्यक्तियों के नफ़ के लिए इस्तेमाल न कर सारे समाज के लिए उसका उपयोग करना ही वैज्ञानिक साम्यवाद है। इसी विचारधारा (मार्क्सवाद) के कारण व शोषण और अन्याय का विरोध करते हैं और जन मर्घर्ष और चेतना को महत्व देते हैं। उनका कथा साहित्य इसी चेतना को, इसी मानव विकास को, तथ्यों और साक्ष्यों के आधार पर कल्पना और संवेदना की सहायता में, ऐतिहासिक कथावृत्तों को पुनर्रचना करते हैं जिसका विवेचन हम आगे करेंगे।

राहुल जी को इतिहास-दृष्टि में तथ्यों और साक्ष्यों का विशेष महत्व है और इसी से व इतिहास के लिए 'पुरातत्त्व' को जरूरी मानते हैं। उनका मानना है कि 'इतिहास को कसौटी परम्परा नहीं, पुरातत्त्व है। जिस ऐतिहासिक बात को पुरातत्त्व का समर्थन प्राप्त नहीं है, उसकी नींव बालू पर है।' (विविध प्रसंग, पृ० ३३) मेरा मानना है कि परम्परा इतिहास के लिए जरूरी है जिसे पुरातत्त्व अपने साक्ष्यों के आधार पर 'अर्थ' प्रदान करता है। यदि गहराई से देखा जाए तो राहुल जी ने पुरातत्त्व के द्वारा, अलिखित एवं लिखित साक्ष्यों के द्वारा अतीत और परम्परा को "अर्थ" ही दिया है। राहुलजी ने पुरातात्विक सामग्री के आधार पर इतिहास-रचना की जो शुरुआत की, वह एक "पहल" थी। ईंटों की बनावट, उसकी गहराई, मूर्तियाँ, शिलालेख, जीवाश्म, टोले-दूहे, पाण्डुलिपियाँ, उपकरण तथा सिक्के आदि साक्ष्यों के द्वारा राहुल जी ने किन्नर जाति, थारु जनजाति, सिद्धों का साहित्य, तिब्बतीय पाण्डुलिपियाँ तथा शको, हूणों, मगलों के मध्य एशियाई इतिहास की जो विवेचना की, वह उनकी उस 'दृष्टि' की परिचायक है जो इतिहास को वस्तुवादी वैज्ञानिक विधि से प्रस्तुत करना चाहती है। इसी संदर्भ में एक बात यह है कि राहुल जी के लिए पुरातत्त्व मात्र उत्खनन तक सीमित नहीं है, वरन् वे उसमें पाण्डुलिपियों, चित्रों, मूर्तियों आदि को भी शामिल करते हैं, यहाँ तक कि प्राच्य विद्या को भी। मेरे विचार से यह पुरातत्त्व का व्यापक संदर्भ है जो शायद आधुनिक पुरातत्त्व को मान्य न हो। कुछ भी हो, यह मानना जरूरी है कि राहुल जी ने इतिहास को एक व्यापक फलक प्रदान किया और यह फलक उनके ऐतिहासिक कथा-साहित्य में अपनी "रचनात्मकता" के साथ अर्थ प्राप्त करता है।

राहुल के ऐतिहासिक उपन्यास और कथाएँ, जैसा कि कहा गया कि

वैज्ञानिक और ऐतिहासिक भौतिकवाद या यथार्थवाद की उस परम्परा को विकसित करते हैं जो पेमचद और यशपाल आदि ने आरम्भ किया था। इसके विपरीत हजारीप्रसाद द्विवेदी में रोमानी यथार्थवाद का रूप प्राप्त होता है। जबकि राहुल में यथार्थवाद का ऐतिहासिक एवं वैज्ञानिक रूप प्राप्त होता है। अब प्रश्न है कि राहुल जी की यह यथार्थवादी भौतिकवादी दृष्टि क्या थी? राहुल ने अपने ऐतिहासिक कथा साहित्य के द्वारा गणराज्यों के जनतांत्रिक मूल्यों को प्रस्तुत करते हुए उनकी सामाजिकता का भी सामने रखा। इसके अतिरिक्त उनके कथा साहित्य में नारी के रोमानी या छायावादी रूप का विरोध है और स्त्री पुरुष की समान सहभागिता का स्वर वहाँ प्रमुख है। यह न प्रमाद में है न हजारी प्रसाद द्विवेदी में। उनके कथा-साहित्य का एक मुख्य अंग है मानव विकास की द्वन्द्वात्मक प्रगति जो 'वाल्मा से गंगा तक' की कथाओं में देखी जा सकती है। यहाँ पर ऐतिहासिक तथ्यों का ठोस आधार है और इस आधार में कल्पना और संवेदना का अपना योगदान भी है। जर्मल में राहुल जी ने इन ऐतिहासिक रचनाओं के द्वारा अपने विचारों का परोक्षतः प्रतिपादन किया है। यदि गहराई से देखा जाए तो 'मानव विकास', 'विश्व की रूपरेखा' तथा 'वैज्ञानिक भौतिकवाद' जैसी पुस्तकों में जो सृष्टि और मानव विकास की क्रमिक स्थितियों का विवेचन है, वही साक्ष्य-तथ्यों के आधार पर उन्होंने 'वाल्मा से गंगा तक' की कथाओं का सृजन किया। मेरे विचार से शायद राहुल जी एक ऐसे रचनाकार एवं चिंतक हैं जिन्होंने मानव विकास की वैज्ञानिक व्याख्या का पहली बार क्रमिक रूप में कथात्मक रूपांतरण प्रदान किया जिससे जन-सामान्य इस परम्परा का हृदयगम कर सके। यही विकास-परम्परा यदा-कदा उनके उपन्यासों में भी देखी जा सकती है जिसका मकत में आगे करेंगे।

'वाल्मा से गंगा तक' में राहुल जी ने समाज-संरचना उसके संघर्ष तथा विकास का इस प्रकार प्रस्तुत किया है जो 'मानव समाज' ग्रंथ में वर्णित विकास स्थितियों में काफी मेल खाती है। अतः यह है कि यहाँ पर इन अवस्थाओं को पात्र कल्पना एवं घटना क्रम के द्वन्द्व के द्वारा कथावस्तु का सृजन किया गया है जिनमें मानव के आदिम श्रम एवं सम्कार का रचनात्मक अथवात्ता प्रदान की गया है। दूसरी बात यह है कि इन कथाओं के द्वारा आय जनाक 'वाल्मा से गंगा तक' के विस्तार और आर्य सभ्यता के विकास का कहना है। इन कहानियों में स्पष्ट है कि मानव का शरीर उसका चरित्र, उसके सम्कार भौतिक आर्थिक परिस्थितियों के अनुसार

अनुकूलित हात है। गहुल जी इन कहानियाँ के द्वारा आय-जाति की एकता और दक्षिण में उनके विस्तार को प्रस्तुत करते हैं और इस क्रम में वे आर्य-अनार्य संघर्ष को 'देवासुर संग्राम' का रूप मानते हैं। आर्य लोग इन अनार्यों का काली त्वचा वाले तथा "लिंग पूजक" कहते हैं। इस देवासुर संघर्ष को इसका अंतिम रण का "कोलाहल" नाम दिया है। इसी संग्रह में दो महत्वपूर्ण कहानियाँ "निशा" और 'दिवा' हैं जो "मानव समाज" की दो अवस्थाओं 'जंगल' और "आदिम साम्यवाद" से सम्बन्धित हैं। निशा ६००० ई० पू० के मानवों की कथा है जो प्रागैतिहासिक है। अवस्था जंगल है घुमटू है तथा समाज की संरचना कबिलाई है। आग का आविष्कार हो चुका है और समाज मातृसत्तान्तिक है और 'निशा' आगे चलकर स्वामिनी बनती है। आदिम समाजों में यह स्थिति अब भी प्राप्त होती है। लेखक ने इस कहानी के द्वारा 'निशा' (अधिकार युग का वाचक) को मातृमत्ता का प्रतीक माना है और यह कहानी उस समय की कबिलाई संस्कृति को संकेतित करती है जिसमें हिंदू ईरान यूरोप की सारी जातियाँ एक 'कबिलाई' के रूप में हैं। विकास की दृष्टि से दूसरी कहानी 'दिवा' है जो अधिकार युग का भेदन कर 'दिवा' के प्रतीकार्य का व्यक्त करती है। यहाँ आदिम साम्यवाद का प्रकाश है जब मानव पत्थर के उपकरण बनाता है और श्रम की उत्पादकता बढ़ती है और उस पर सभी का अधिकार है। इस प्रकार की स्थिति 'जय योधेय' उपन्यास बढ़ती है और उस पर सभी का अधिकार है। इस प्रकार की स्थिति 'जय योधेय' उपन्यास में भी है जब जय मिहवर्मा तथा वामती सामुद्रिक यात्रा के समय समुद्र तट पर बसी एक जनजाति के बीच में आता है जहाँ आदिम साम्यवाद के चिह्न नजर आते हैं। यह कहानी प्रत्यक्ष रूप से जंगल मानव के आग की कहानी है जब समूह और 'जन' बनने लगते हैं। 'दिवा' यहाँ पर भी जन नायिका है। लोग ज्यादा सुखी हैं और "जन समिति" का शासन है।

इसके बाद की कहानियाँ ब्रह्म दर्शन प्रावहण लापा की प्रेम कथा 'नागदत्त' की कथा (धर्म और प्रहार) अश्वघोष प्रभा की प्रेम-कथा जिसमें जीवन जगत के गंभीर प्रश्न हैं 'बाबा नूरदीन' खिलजी काल की कहानी है जो हिंदू मुस्लिम सौहार्द पर आधारित है रेखा भगत की कहानी ब्रिटिश साम्राज्य के खिलाफ (ईस्ट इंडिया कम्पनी) विद्रोह की कहानी है जो अंत में जमींदार की हत्या कर देता है मल्ल सिंह ब्रह्म स्वार्थान्तरा संग्राम का नायक है जो मार्क्स से प्रभावित है पुराणपरिचयों का विरोधी है तथा

गणराज्य की स्थापना करना चाहता है। य सभी कहानियाँ प्रत्यक्ष या पराक्ष रूप से राहुल जी के विचारों को पात्रा तथा घटनाओं के द्वारा प्रस्तुत करती हैं और इस प्रकार वे इतिहास (भारतीय) का नया मदर्श देती हैं। एक ऐसा इतिहास जहाँ "बोल्गा और गंगा के तट के खून आपस में मिश्रित हो गए हैं।" (सुमेर का कथन) इसी सदर्श में एक महत्वपूर्ण बात यह है कि मंगल सिंह जो स्वतंत्रता-संग्राम में कूद पड़ता है उसके साथ हिंदू, मुसलमान जाट, गूजर, ब्राह्मण, राजपूत सभी हैं, सभी एक हैं, सभी एक साथ रोगी पकाते और खाते हैं। इस प्रकार राहुल जी हिंदुस्तान की जातीयता का व्यापक आधार देना चाहते हैं लेकिन ऐसा आधार अस्तित्व में नहीं आ सका। राहुल की ये कहानियाँ मात्र कथाएँ नहीं हैं वरन् वे आज के भारतीय समाज के लिए प्रासंगिक हैं, इनका महत्व चाह रचनात्मकता की दृष्टि से अधिक न हो, लेकिन इतिहास और समाज के विकास तथा विचारों की द्वन्द्वात्मकता के लिए उनका महत्व बढ़ा रहा है। वस्तुतः 'बोल्गा से गंगा' आदि में जन शासित राज्या से लेकर आधुनिक गणतंत्र तक की एक विकासात्मक वैचारिक यात्रा है।

इसी प्रकार की वैचारिक विकास की रचनात्मक यात्रा हम उनके ऐतिहासिक उपन्यासों में देखते हैं। राहुल जी इन उपन्यासों (जय योधेय, सिंह सेनापति, मधुरस्वप्न) के द्वारा गणतंत्र के प्रजातांत्रिक मूल्यों को प्रस्तुत करते हुए किसान आंदोलन, नारी स्वातंत्र्य, वर्ग-संघर्ष और शासन तथा भिन्न वैचारिक द्वन्द्वा का इस प्रकार समायोजित करते हैं जो आज भी अपनी 'अर्थवत्ता' रखते हैं। उदाहरण के तौर पर 'जय योधेय' और 'सिंह सेनापति' के नायक जय और सिंह खेत में काम करते हैं और उनकी नायिकाएँ भी खेत में काम करती हैं, ऊखल कूटती हैं। यदि इस प्रसंग को देखा जाए तो एक बात यह स्पष्ट होती है कि राहुल जी बिहार व उत्तर प्रदेश के किसान-आंदोलनों के नेता भी रहे और इन उपन्यासों में ऐसे प्रसंगों का सटीक वर्णन इन्हीं आंदोलनों में सम्मिलित होने के कारण हुआ है। राहुल की दृष्टि उन गणराज्यों की ओर जाती है जो साम्राज्यों (मगध, कोशल आदि) के उदय के साथ ध्वस्त किए गए। यदि गहराई से देखा जाए तो राहुल जी प्राचीन भारत के चरमराते गणतंत्रीय ढाँचे के त्रासद रूप को गल्प रचने की वेदना से इसलिए ओतप्रोत होते हैं कि वे उनके प्रतिरोधी तत्त्वों को अपने समय के लोकतांत्रिक संघर्ष के लिए प्रेरणा का स्रोत मानते थे। उनके ऐतिहासिक उपन्यास इसी वेदना के प्रतिरूप हैं और स्थिर सबंध के घटाटोप

मे वे "जातीयता के लोकतंत्र" के पक्षपाती है। राहुल जी दासो, वैश्यआओ और क्रीतो का विस्तृत हवाला 'जय योधेय' में देते हैं जहाँ काँची (दक्षिण भारत) में देश-विदेश की अनेक दास-दासियों का क्रय-विक्रय होता है। दास प्रथा का यह सर्वश्रासी रूप हमें इन उपन्यासों में मिलता है। एक दूसरे प्रकार का नारी-शोषण गणिकाओं का है जो सामाजिक दबाव से शोषित होती है। 'मधुमती' और उपासिका दो भिन्न वर्गों की नारियाँ हैं, मधुमती सामाजिक त्रासदी से गणिका बनती है तो उपासिका (सिंहल में) सार्धवाह की अतृप्त पत्नी होने के कारण भिक्षु जय की ओर आकर्षित होती है। ये दोनों पात्र अपने-अपने स्थान पर सम्मान के पात्र हैं-एक में परिस्थितियों का दबाव है तो दूसरे में (उपासिका) मनोवैज्ञानिक स्थिति का। लेखक ने इन दोनों पात्रों के चरित्र को रोचक संवाद शैली में प्रस्तुत किया है। यहाँ नहीं धार्मिक अनुष्ठान और कर्मकाण्ड के पीछे शोषण की प्रक्रिया चलती है, उसका पर्दाफास इन उपन्यासों में हुआ है। परलोक स्वर्ग तथा ईश्वर जैसे प्रत्ययों का खंडन भी संवाद-शैली में किया जाता है जैसे जय, वसुबधु तथा आर्य प्रसंग के संवाद। इन उपन्यासों में बौद्ध सघों की संरचना, भिक्षु होने की प्रक्रिया तथा सघों में धन संचय की प्रवृत्ति -ये सभी तत्त्व उस समय की धार्मिक आर्थिक स्थिति को संकेतित करते हैं। राहुल ने ऐतिहासिक साक्ष्यों के आधार पर अपनी कथा वस्तु को निर्मित किया है और कल्पना-संवेदना के द्वारा इन प्रसंगों को रचनात्मक संदर्भ प्रदान किया है।

एक बात और। राहुल जी ने 'जय योधेय' उपन्यास का प्रथम पुरुष में लिखा है और 'जय' का जो यात्रा-संदर्भ है (उत्तर से दक्षिण तक), वह लगता है कि वह स्वयं राहुल का यात्रावृत्त है। लेखक के यात्रा अनुभव यहाँ पर अर्थ प्राप्त करते हैं और जय तथा सिंह ये दोनों पात्र राहुल के व्यक्तित्व की छाप लिए हुए हैं जो परोक्ष हैं, आरोपित नहीं। एक अन्य विशेषता यह है कि ये पात्र काल्पनिक होते हुए भी पूरी ऐतिहासिक प्रक्रिया में इस तरह एकीकृत हो गए हैं कि वे ऐतिहासिक पात्र लगते हैं। राहुल ने इन पात्रों के द्वारा (अन्य पात्रों के द्वारा भी जैसे वसुबधु, धर्मकीर्ति वासुती आदि) जो वैचारिक द्वन्द्व का क्रमशः विकास किया है, वह उपन्यास को रोचक बनाता है। उपन्यासों से गुजरते हुए मुझे हमेशा यह लगता रहा कि जैसे राहुल जी के "विचार-साहित्य" को हम उपन्यासों और कथाओं में रचनात्मक "अर्थवत्ता" के साथ पढ़ रहे हैं। इस प्रकार राहुल के उपन्यास यात्रा की नींव पर आधारित हैं और इसी के साथ ज्ञान अनुभव के अनकानेक

आयाम उसमें समायोजित है। मेरे विचार से राहुल जी इस दृष्टि में एक अलग प्रकार के उपन्यासकार हैं।

अक्सर राहुल जी के उपन्यासों को लेकर यह कहा जाता है कि वे यथार्थवादी हैं, रोमानी नहीं। यह बात पूरी तरह से सत्य नहीं है। यदि हम जय या सिंह के चरित्र को लें, तो जनजाति की कन्या 'श्यामा' के प्रति उसका आकर्षण क्या है। वासुकी और सिंह वर्मा का प्रेम सम्बन्ध क्या है, यही नहीं ठपासिका और जय का संवाद भी रोमान्स और यथार्थ का द्वन्द्व है। यह अवश्य माना जाना चाहिए कि राहुल की रोमान्स दृष्टि छायावादी नहीं है, वरन् उनकी दृष्टि परिवर्तित काल बोध के अनुसार अधिक यथार्थमूलक, कठोर एवं मार्क है। रोमानी दृष्टि-साहित्य का अभिन्न अंग है, उसका रूप एक नहीं है, वह समयानुसार बदलता है।

राहुल की इतिहास-दृष्टि जनवादी है इसी से उन्होंने महान् ऐतिहासिक पुरुषों (यथा चंद्रगुप्त, समुद्रगुप्त आदि) का अपन उपन्यासों का नायक नहीं बनाया वरन् जन-सामान्य को नायक का दर्जा दिया जैसे जय, सिंह आदि। यहाँ पर उनकी दृष्टि वाल्टर स्कॉट से मेल खाती है। यहाँ 'लघु' की प्रतिष्ठा है जो मूलतः यथार्थवादी दृष्टि है। राहुल के नायक व्यक्ति होते हुए भी 'वर्ग' का प्रतिनिधित्व करते हैं। इसी के साथ राहुल की नायिकाएँ अपने कर्म, व्यवहार और विचार में पुरुष की समकक्षता प्राप्त करती हैं, पर इनमें प्रेम और विवाह केंद्र में नहीं है और न वह त्रासदी है जो हमें जैनेन्द्र, अज्ञेय और शरत् में प्राप्त होती है। राहुल जी का ध्यान नारी के नए सौंदर्यशास्त्र की रचना की ओर अधिक है। वे कर्मरत-सघर्षरत नारी विम्व को उठाने का प्रयत्न करते हैं। प्रेमचंद और यशपाल में भी ऐसी नायिकाएँ नहीं प्राप्त होती हैं, और इस दृष्टि में राहुल के नारी पात्र (जिनका संकेत कर आया है) पुरुष के समकक्ष हैं और कहीं अधिक यथार्थवादी संचनाएँ हैं। राहुल जी के नायक (जय, सिंह) मूल्यों के प्रति (गणतंत्र) गहन रूप में प्रतिबद्ध हैं, और इसके विरोध में अजातशत्रु चंद्रगुप्त और विम्वसार साम्राज्यवादी मूल्यों के प्रति। ये उपन्यास इसी द्वन्द्व को प्रस्तुत करते हैं और जन-सामान्य के ऐतिहासिक महत्त्व को रक्षाकित करते हैं। इसी संदर्भ में एक बात यह है कि राहुल जी ऐसे नायकों को चुनते हैं जो दोनों पक्षों (गणतंत्र व साम्राज्यवाद) के सम्पर्क में हों, जैसे 'जय'। मर विचार से जय का चरित्र गणराज्य की स्थापना हेतु संघर्ष करता है, पर वह सफल नहीं हो पाता है, इस अमफलता का राहुल जी ने पूरी जद्दोजहद के साथ चित्रित

किया है पर अत में उसकी 'मृत्यु' को पृष्ठभूमि में डालकर उपन्यास के कथ्य सवेदन का औपन्यासिक संरचना की दृष्टि में कमजोर कर दिया है। यह स्थिति 'सिंह सेनापति' में कुछ कम है। साम्यवादी समाज संरचना का एक ब्लूप्रिंट के जय योधेय में दते हैं जिसका विस्तार इतना अधिक है कि वह औपन्यासिक संरचना को शिथिल कर देता है। फिर भी राहुल के ये उपन्यास इतिहास की जनवादी परम्परा को जिस रूप में प्रस्तुत करते हैं वह उनकी प्रगतिशील ऐतिहासिक दृष्टि का परिचायक हैं। राहुल के ये नायक इतिहास की संकटापन्न स्थिति को उजागर करते हैं जो राष्ट्रीय आंदोलन में सहायक हो सकें। ये नायक मनोवैज्ञानिक दृष्टि से पूर्ण होते हैं उनका चरित्र विकास उस रूप में नहीं होता है जो अक्सर उपन्यास में प्राप्त होता है वरन् वे अपना ऐतिहासिक दायित्व निभाने के लिए मंच पर आते हैं। उदाहरण के तौर पर "जय योधेय" में कालिदास और 'सिंह सेनापति' में महामंत्री वर्षकार। ये पात्र (विशेषकर कालिदास) अनायास आते हैं और अपनी ऐतिहासिक अर्थवत्ता का प्रतिपादन कर चले जाते हैं। ऐसा एक संवाद है जय और महाकवि कालिदास का जो अत्यंत रोचक एवं नए सदस्यों को उजागर करता है। इस संवाद में कालिदास अपने यश और लक्षणों को ऐतिहासिक संदर्भ देता है और "रघुवंश" की रचना के पीछे राज्यवंशों का इतिहास प्रतीकात्मक है इस तथ्य को रखता है। कालिदास का यह कथन लें "श्लेष उक्ति को भी कवि का चमत्कार कहते हैं। मैं रघुवंश काव्य लिख रहा हूँ। मैंने परमभट्टारक को कह दिया है 'यहाँ दिलीप और काई नहीं तुम्हारा दादा चंद्रगुप्त है।' एक अन्य मथान पर महाकवि कहते हैं "मैं अपनी कविताओं में उस अमर मोदर्य और अन्तर्वेदना को गाता हूँ, जिन्हें जब तक मनुष्य है तब तक मरना नहीं है साथ ही मैं राजाओं के स्वार्थों की रक्षा के लिए इतनी बातें लिख जा रहा हूँ कि गुप्तवंश ही नहीं हरक राजवंश उन्हें सुरक्षित करने का प्रयत्न करेगा। (जय योधेय पृ० ३४२) यह संवाद इसलिए भी महत्वपूर्ण है कि राहुल जी इसका द्वारा उस सामंतीय एवं साम्राज्यवादी व्यवस्था की आरंभ कर रहे हैं जो मजदूर और विचारों का अपने हित के लिए अनुकूलित करते हैं। यहाँ पर कालिदास कुछ समय के लिए ही आते हैं पर इतने समय में वे अपनी छाप छोड़ जाते हैं जिसमें आत्म-विश्लेषण का रूप द्वन्द्व स्थिति का उचित रूप में रखता है।

राहुल ने इन दोनों उपन्यासों में 'युद्ध' का वर्णन बहुत विस्तृत एवं लम्बा नहीं किया है जैसा कि हम बृन्दावनलाल वर्मा (झासी की रानी) तथा

तोल्सतोय (युद्ध और शांति) में पाते हैं। राहुल जी यहाँ पर एक-दो झड़पें दिखाकर सतोष कर लेते हैं जबकि युद्ध की रणनीति को दिखाने से उपन्यास की महत्ता बढ़ जाती है, लेकिन लेखक ने इन 'झड़पों' द्वारा यह ता अवश्य दिखा दिया है कि दो संघर्षशील पक्षों की "स्प्रिट" क्या है उनके पीछे लक्ष्य क्या है?

राहुल के उपन्यासों में 'जन' आधार है और अधिरचना का प्रेरक तत्व। वे इतिहास के महान् परिवर्तन को लोकजीवन में परिवर्तन के रूप में चित्रित करते हैं। वे यह दिखलाते हैं कि कैसे महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक परिवर्तन राजमर्ग के जीवन को प्रभावित करते हैं? यदि गहराई से देखा जाए तो राहुल जी मात्र शोषित वर्ग के चित्रण तक सीमित नहीं हैं, वरन् वे अभिजात एवं जन के घात प्रतिघात को चित्रित करते हैं। यहाँ जन वह भौतिक बुनियाद है जिससे अभिजात वर्ग में होने वाली घटनाओं की कलात्मक व्याख्या होती है। इस व्याख्या में इतिहास की प्रमाणिकता तो है ही, लेकिन इसके साथ ही साथ आंतरिक जीवन के गुणों का समावेश भी है जैसे नैतिकता, शूरता, त्याग, नारी-स्वातंत्र्य, दृढ़ता आदि जो मूलतः गणसंन्यो में लोक के शील हैं। 'सिंह सेनापति' में सिंह की पत्नी रोहिणी में ये गुण भरे हुए हैं। ये गुण-न्यूनाधिक रूप में उन सभी पात्रों में हैं जो जन-सामान्य से लिए गए हैं। राहुल जी आर्थिक सामाजिक संगठन को जो उनके उपन्यासों का आधार है, इसी आधार पर वे पात्रों के शील की रचना करते हैं, यहाँ तक कि विचार, व्यवहार तथा संवेदना का विकास भी इसी आधार पर आश्रित है। इसे कथा-क्रम में सुंदरता से पिरोया गया है। सिंह एक छात्र के रूप में (जब भी वसुबंधु से), तक्षशिला में जन के जीवन में प्रवेश करता है। जब तक्षशिलावासियों का यवनो से युद्ध होता है, तो सिंह भी इसमें भाग लेता है। सिंह के शौर्य को वहाँ के जन-सामान्य के भौतिक जीवन और उसकी बुनियाद के संदर्भ में पूरी तरह समझा जा सकता है। वेशाली तथा तक्षशिला के गणराज्य के सूत्र, दोनों की बुनियाद में है और सिंह का शौर्य, उसके विचार तथा उसका व्यवहार इसकी उपज है। यही आधार है राहुल के ऐतिहासिक उपन्यासों का जिसे हम ऐतिहासिक भौतिकवाद की संज्ञा दे सकते हैं। यही दृष्टि उनके ग्रंथ "मध्य एशिया का इतिहास" में भी प्राप्त होती है और "मानव समाज" में भी।

मेरे विचार से राहुल की यह मानवीय ऐतिहासिक चरित्राकन शैली इतिहास की पुनर्रचना करती है। वे इतिहास को सक्रांतिकाल की श्रृंखला के

रूप में चित्रित करते हैं। यौधेय और वैशाखी गणराज्यों के इतिहास का प्रस्तुतीकरण सकटावस्था की एक ऐसी ही स्थिति है जो स्वाधीनता संग्राम के लिए उत्प्रेरक का काम करती है। राहुल का लक्ष्य इतिहास की गति को धक्को के रूप में दिखाना है जो द्वन्द्वात्मक है। वे मृताल देशभक्त हैं जो 'जन' के इतिहास पर विश्वास करते हैं। वे अतीत की वर्तमानता को व्यंजित करते हैं। वर्तमान प्रतीति बिंदु में अतीत के अनुभव के बिना इतिहास का काल सापेक्ष चित्रांकन संभव नहीं है। राहुल में यह अतीत वर्तमान के लिए है। ऐतिहासिक उपन्यासकार इतिहास की सामाजिक, वैचारिक एवं आर्थिक शक्तियों और सरोकारों को "रचनात्मक" अर्थवत्ता देता है जो सुदीर्घ विकास क्रम में हमारे वर्तमान को 'अर्थ' प्रदान करती है। राहुल की ऐतिहासिक दृष्टि 'जन' की द्वन्द्वात्मक स्थिति है जो विकास का आधार है।

राहुल के उपन्यासों में ऐतिहासिक अन्यायता कठोर और तिव्र है। यह आवश्यकता ठोस ऐतिहासिक स्थितियों में व्यवस्था को बदलाव से उत्पन्न होती है। इतिहास की शक्तियाँ अपने आपात प्रतिपात से समाज को ढकेल रही हैं। यह एक युग का त्रासद परिवेश है जिसका अंकन 'सिंह सेनापति' और 'जय यौधेय' में दृष्टव्य है। राहुल के लिए इतिहास मात्र ऊपरी साज सज्जा नहीं है, वरन् वह विचार, व्यवहार और जीवन ऊर्जा का नियामक एवं नियंत्रक है।

कहना यह चाहिए कि ऐतिहासिक उपन्यास आम या लोक उपन्यास है क्योंकि आम मानसिकता यह माँग करती है कि कवि, रचनाकार और लेखक ही उन्हें ऐसा 'इतिहास' दे सकते हैं जो उनकी आकांक्षाओं और सरोकारों को अर्थ दे सकते हैं, उन्हें वाणी दे सकते हैं। यह कार्य शुद्ध इतिहासकार नहीं कर सकता है क्योंकि वह तथ्यों और साक्ष्यों को ही इतिहास मानता है। लोक केवल तथ्यों का प्रमाणिक विवरण नहीं चाहता, वरन् वह लोक की संवेदना में तथ्यों का घाल चाहता है और ऐसा "घोटा" रचनाकार ही दे सकता है। इतिहासकार काशी प्रसाद जायसवाल ने "हिंदू पॉलिटी" में गणराज्यों के उद्भव और विनाश की कहानी अवश्य दी, तथा अल्टेकर ने 'यौधेय' के विनाश का विवरण भी किया, लेकिन इस विनाश की ऐतिहासिक कथा को राहुल ने 'रचनात्मकता' प्रदान की और उसे कविता के 'जादू' से सम्पर्शित कर 'जन-सामान्य' की भूमिका तथा 'अर्थवत्ता' को प्रस्तुत किया। मेरे विचार से राहुल के उपन्यासों का यही सार्थक निर्धारण है - 'लोकेशन' है। □

वैज्ञानिक बोध तथा हिंदी का कथा-साहित्य

हिन्दी का कथा साहित्य वैज्ञानिक बोध में न्यूनाधिक प्रभावित हुआ है, वह दो स्तरों पर है, एक वैज्ञानिक प्रविधि के प्रयोग में तथा दूसरे विज्ञान बोध का कथा शिल्प में प्रयोग करने में जिसके अन्तर्गत विज्ञान कथाएँ आती हैं और एक वह प्रयोग जिनमें वैज्ञानिक आशय व विचार, कथा की संरचना में डाल गए हैं।

साहित्य में वैज्ञानिक प्रत्यय, विचार तथा वैज्ञानिक प्रविधि द्वारा प्राप्त साक्ष्य का आधार पर भी सृजन हुए हैं जो गद्य साहित्य में यदा-कदा प्राप्त होते हैं। इस दृष्टि में वैज्ञानिक-दृष्टि के द्वारा कथाकार पौराणिक-ऐतिहासिक प्रसंगों का नया मद्भन ही नहीं देता है, बल्कि उन्हें आधुनिक मानव के विवेक के अनुकूल ग्राह्य बनाता है। उदाहरण के तौर पर डॉ॰ नरन्ध काहली के रामकथा पर आधारित उपन्यासों का लिया जा सकता है जहाँ चमत्कारी घटनाओं का वैज्ञानिक विचारों की सापेक्षता में एक विवेक सम्मत रूप दिया गया है जो रामकथा की मूल-संवेदना को खंडित नहीं करता है। यहाँ पर राम का धनुष-ताड़ना एक वैज्ञानिक तकनीक के द्वारा पुष्ट होता है, वह यह कि यहाँ पर धनुष एक यंत्र है जिसके संचालन की शिक्षा विश्वामित्र राम को देते हैं, उसके बाद व राम का धनुष यंत्र में ले जाते हैं। व धनुष का अनायास कदुक के समान न उठाकर उसके संचालन में अथवा श्रम एवं विवेक से काम लेते हैं। इसी प्रकार हनुमान

समुद्र तैर कर पार करते है न कि उड़कर। इस सतरण मे सामुद्रिक-विज्ञान का सहारा लिया गया है जिम्का सबध समुद्र की आतरिक सरचना से है। समुद्र मार्ग मे चट्टानो, वनस्पतियो तथा जल मग्न पर्वत-शृखलाओ का जो चित्र समक्ष आता है, उसे हनुमान अपने सामुद्रिक ज्ञान द्वारा पार करते है। मेनाक पर्वत को पार करना कुतूहल एव साहस की सृष्टि करता है, तो दूसरी ओर पर्वतकार भयकर सर्प नागमाता सुरसा तथा चपल सिंहिका जैसे विकराल एव भयकर जल-प्राणिया से हनुमान का शारीरिक और विवेकजन्य संघर्ष इस बात की पुष्टि करता है कि हनुमान को लका तक पहुँचने मे कितना श्रम व साहस तथा विवेक का सहारा लेना पड़ा। यही नही, यदि हम आधुनिक हिंदी साहित्य के प्रथम चरण मे जाएं तो देवकीनंदन खत्री का बहुचर्चित तिलस्मी उपन्यास 'चद्रकाता सतति' मे भी परोक्षतः वैज्ञानिक तकनीक या यत्र के विविध रूप प्राप्त होंगे जो तिलस्म एव फन्तासी के आवरण मे छिपे हुए है। उदाहरण के तौर पर भूतनाथ ने तिलस्मी मकान का जो विवरण दिया है, उसमे विद्युत्चालकता का सिद्धांत है कि बिगली धातु, मिट्टी, चमड़ा मे प्रवेश कर निकल जाती है, उस तरह लकड़ी मे नही। यही नही मकान से धुआँ, भाप ऊपर जा रहा है, उसे मूँघने पर व्यक्ति बेहोश हो जाता है। दूरदर्शन का चित्र उस समय आता है जब एक तिलस्म मे दीवार पर फोटो आती है, वह भी चलचित्र के समान (देखें चद्रकाता सतति के ६ व ७ खण्ड (पॉकेट बुक)। इस तरह के अनेक उदाहरण 'चद्रकाता' मे है जिनह एक अलग निबध का विषय बनाया जा सकता है। मेरा आशय यहाँ केवल यह है कि 'चद्रकाता सतति' का तिलस्म तथा उसकी फन्तासी मे विज्ञान की तकनीक या प्रविधि का ही सहारा नही लिया गया है, वरन् उसमे यदा कदा वैज्ञानिक सिद्धांतों का पराक्ष संकेत प्राप्त होता है।

जहाँ तक वैज्ञानिक प्रविधि से प्राप्त पुरातात्विक भूगर्भीय एव समाज-नृतत्वशास्त्रीय साक्ष्य का प्रश्न है इनका प्रयोग भी कथा साहित्य मे हुआ है। इन साक्ष्य के आधार पर कथा-सृजन किया गया है और जो तत्तु लुप्त थे, उन्हें 'कल्पना' के द्वारा जोड़ा गया। यह अवश्य है कि उनकी सृजनात्मकता एक सी नही है किमी म कम तो किसी मे अधिक। उदाहरणस्वरूप डॉ॰ रामेय राघव के उपन्यास 'मुर्दा का टीला' को लिया जा सकता है जिसमे पुरातात्विक साक्ष्य तथा नृतत्व-सदर्भों के प्रकाश मे मिथु घाटी की संस्कृति को एक रचनात्मक अर्थवत्ता दी गयी है। रचनात्मकता को

दृष्टि से साक्ष्या के आधार पर पात्र सृजन और घटनाओं का 'द्वन्द्व' इस कथाकृति का एक प्रमुख स्थान देता है। इसी क्रम में महापंडित राहुल के कथा साहित्य(कहानी) का भी लिया जा सकता है। राहुल की 'वाल्मीकि से गंगा' की शुरुआत 3-4 कहानियाँ पुरातात्विक जीवशास्त्रीय नृत्यविज्ञानी खोजों के आधार पर रची गयी है (जैसे निशा दिवा आदि) इनके तथ्य पत्थर युग धातु तथा ताम्रयुग के हैं। गुहा मानव से लेकर कृषि मानव तक की यात्रा इन कहानियों में है। नदियाँ व तट पर आदिम सभ्यता का विकास पत्थर के हथियार आखेट अग्नि का आविष्कार पातृमत्ता का प्रधानता मान ग्रहण तथा अनेक टाटमा(वृक्ष पूजा परु पूजा) का विकास इन साक्ष्यों के आधार पर शुरुआती कहानियाँ मृजित हुई हैं। ये कहानियाँ राहुल जी की रचनात्मकता का भाँतिहर्गमिक सामाजिक आधार देती हैं जिसका रूप हमें 'जय योध्ये तथा 'सिंहसनापति' उपन्यासों में भी प्राप्त होता है जो साक्ष्या पुरातत्व के मृणपात्र आदि तथा पाण्डुलिपियों के आधार पर गठित किए गए हैं। इन उपन्यासों में रचनात्मकता का अभाव हान पर भी इनका ऐतिहासिक सामाजिक महत्व है जो द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दृष्टि से प्रेरित है। (देखें मेरा ग्रंथ 'महापंडित राहुल समग्र मूल्यांकन पृ० १६५-१६८)। मैंने यहाँ पर गद्य साहित्य से कुछ उदाहरण देकर केवल यह दिखाना चाहा है कि वैज्ञानिक प्रविधि के कारण साहित्य-सृजन का नए आयाम प्राप्त हुए हैं जिसने हमारे ज्ञान एवं अनुभव को एक सकारात्मक दिशा दी है। यह ध्यान देने की बात है कि विज्ञान की प्रविधि जहाँ नकारात्मक स्थितियों का जन्म दे रही है वही यह प्रविधि हमारे ज्ञान का गति एवं अर्थ दे रही है और ये ज्ञान-अनुभव साहित्य की रचनात्मकता का नए आयाम दे रहे हैं।

इसी सदर्थ में मैं विज्ञान बोध और उसकी प्रविधि का लेकर लिख एक 'प्रयागात्मक' उपन्यास की चर्चा करना चाहूँगा जो एक भौतिकीविद् तथा कथाकार के द्वारा लिखा गया है।

आधुनिक विज्ञान में रचे गये जातीय संस्कृति और इतिहास के प्रति संवेदनशील तथा साहित्यिक-कलात्मक सृजनात्मकता का अपने तरीके से आत्मसात किए हुए डॉ० धनराज चौधरी का तीसरा नया प्रयागात्मक उपन्यास 'तथापि' प्रयाग के साथ साथ यथार्थ फन्तासी तथा व्यंग्य का एक अद्भुत 'घाल' है यही नहीं वैचारिकता के भिन्न आयाम पूरी 'सरचना' में इस तरह अन्तर्व्याप्त है कि आप इन सभी तत्वों का 'आनंद' एवं संवेदनात्मक

आम्ब्वान उसी समय कर सकत है जब आप उपन्यास को किस्तो मे पढ क्योंकि इसकी वस्तु-योजना उस तरह की 'क्रमिकता' को लिए हुए नही है जो पारम्परिक औपन्यासिक सरचना म हम प्राप्त होती है।

उपन्यास की सरचना म कथ्य और रूप का सापेक्ष सवध हाता है फिर भी कथ्य 'रूप' म ढल कर आता है। 'तथापि' उपन्यास म कथ्य का केन्द्र उच्च शिक्षा से सम्बन्धित है, जा फन्तासी व्यंग्य तथा प्रतीकात्मकता के कारण एक ऐसी सरचना को जन्म देता है, जिसमे वनस्पति ससार जीव ससार और मानव का सापेक्ष द्वन्द्वात्मक सवध प्राप्त होता है और इसी के साथ वनस्पति ससार के पेड पौधे आदि प्रतीकात्मक मानवीकरण क द्वारा विश्वविद्यालय और कॉलेज की विसग्नतिया, वहाँ की आपाधापी, शोध की गिरती अवस्था, किशोर मन की उडान, तितलौनुमा फैशन की नुमायश, पुस्तकालय और सगोष्ठियों की दशा, छात्र चुनाव की त्रामद स्थिति, निर्देशक और शोध छात्र का मबध तथा कर्मचारियों का आपसी द्वन्द्व तथा तनाव- ये सभी प्रसंग और घटनाए मूलतः वनस्पति और प्राणी ससार के द्वारा साकेतिक रूप से व्यक्त की गई है। इस उपन्यास की सरचना म प्रोफेसर और सिंह-शावक को एक प्रेक्षक के रूप मे प्रस्तुत किया गया है, जो उपर्युक्त स्थितियों और घटनाओं के दृष्ट है, तो दूसरी ओर उनके आपसी 'सवाद' वैचारिकता और सवेदना की भावभूमि को स्पर्श करते हुए एक 'आत्मीय' ससार की सृष्टि करते है। उदाहरण के तौर पर शावक को माँ की याद आई, उस समय का यह सवेदनात्मक चित्र ले "उन्ह (प्रोफेसर) याद आया कि शावक की आखा से आमू टपक रहे है। उन्हाने दुलराया - "क्यों वच्चे?" तब शावक कहता है- "नहीं। माँ की याद आ गई" ----जब माँ मरी थी तब पिताजी उसे टग से खींच कर एक ताल म " उसकी हिचकिया बध गई और फिर शावक ने कहा तभी से उसके पिता उदास गुमसुम रहने लगे। यह कहत कहते उमका गीला मुह प्रोफेसर की गोद म लुडक गया। इसी समय लेखक प्रोफेसर को द्रवित होते दिखाता है और उसे भी पत्नी की याद आती है और वह मच्छरदानी मे बाहर निकले अपने पुत्री के हाथ को चूमता है क्योंकि उसकी भी मा नहीं है। (पृ० ७५)

यह पूरा चित्र एक आत्मीय सवेदनात्मक चित्र है। इस प्रकार के वैचारिक सवेदनात्मक प्रसंग उपन्यास म बिखरं हुए हैं जा उपन्यास का सरचना को 'फ्लैसेंस' मे प्रस्तुत करते हुए, क्रमहीनता के बावजूद एक

आंतरिक 'क्रम' को प्रकट करते हैं जो अत्यंत परोक्ष एवं सूक्ष्म है। इस उपन्यास की संरचना में एक अन्य तत्व जो बड़ी कुशलता से व्याप्त है, वह है वैज्ञानिक विचारों तथा रूपाकांग का सृजनात्मक प्रयोग। मरा यह मानना है कि यह उपन्यास उसी समय 'अर्थवत्ता' प्राप्त करेगा जब पाठक के पास विज्ञान का वैचारिक पृष्ठभूमि हो क्योंकि लेखक ने किशोर छात्रा और ट्यूटर शिक्षक (पूल ऑफिसर) का जो प्रसंग शुरू में तथा अंत में दिया है वह दो स्तरों पर चलता है एक गणित के सप्रत्यया प्रश्नों का हल तथा दूसरे किशोर मन की भावुकता, आकर्षण और उड़ान। ये दोनों स्तर एक अद्भुत द्वन्द्वात्मक स्थिति में चलते हैं जिसमें हास्य भी है व्यंग्य भी है, गणित यांत्रिकी की गुथियाँ भी हैं, भौतिकी की स्थितियाँ भी हैं और इन सबके बावजूद आकर्षण और विकर्षण का एक ऐसा द्वन्द्व है जो किशोर मन के मनोविज्ञान को, उसकी जटिलता को उसकी तरंग को अत्यंत सूक्ष्मता से संकेतित करते हैं तथा इन सबके दौरान गणित यांत्रिकी और भौतिकी के नियम और सिद्धान्त अपनी रचनात्मकता के साथ यदा कदा आते हैं। छात्रा रामानुजम बनना चाहती है, पर स्थितियाँ उस स्वप्न को साकार नहीं होने देती हैं - यह मारा प्रसंग किशोर मन की उस त्रासदी को व्यक्त करता है जो आज का एक सत्य है। गणित के प्रति इस प्रसंग में अनेक महत्वपूर्ण कथन हैं-विचार है जो सारे प्रसंग का "वैचारिक गतिशीलता" से जोड़ देता है। गणित की भारतीय परम्परा को छात्रा महसूस करती है कि यहाँ रामानुजम, आयम्प्ट, शकुंतला जैसे दिग्गज हुए धरती अब भी उर्वर हैं, और भी दे सकती हैं यशस्वी मौसम माफ हो। (पृ० ६) यहाँ पर 'मौसम' शब्द अत्यंत व्यजनात्मक है जो "साधक परिप्रेक्ष्य" की मांग करता है जो आज कहाँ है? इसी प्रसंग में गणित और साहित्य के संवाद पर ये पंक्तियाँ- "गणित से साहित्य का मेल हो जाए तो अंक और वर्ण की हिसाब-किताब की छिछली भाषा ठोड़ गहरे हो जाएँ।" (पृ० १८) गणित का यह 'गहरापन' साहित्य के संस्पर्श की मांग करता है जो हम धनराज चौधरी की कृतियों में प्राप्त होता है। छात्रा ट्यूटर को कनखिया से देखती है, उसका मन चंचल होता है। वह चाहती है कि वह क्रम से गणित कहते ही रहे, पर वह प्रश्न करती है "चित्र समाकरण, सूत्र वर्ण और अंकों से बनी पंक्तियाँ मात्र ही क्या होता है गणित। किसी राक्षस विषय भी गणित की भाषा भी लचीली होती तो ओर अच्छा होता।" (पृ० ११) अंत में छात्रा के प्रति अव्यक्त आकर्षण और फिर उसका ऊपरी स्थूल नजर से देखना और इसी के साथ

यह कथन-रूखे बाल, चुन्नी कीड़ो ने छेदी है। नाखून सादे- केवल स्थूल कामकाजी नजर। गणितज्ञ और देख ही क्या सकता है? ऊपरी रचना ही, सूक्ष्म नहीं। गणितज्ञ कैसे पैठे?" (पृ० १०७) यदि गहराई में देखा जाए तो धनराज चौधरी मनोभावो, अभिवृत्तियों तथा सवेदनाओं को उभारने के साथ उन्हें गणित, विज्ञान तथा अन्य ज्ञान-क्षेत्रों से इस प्रकार जोड़ते हैं कि पूरी सरचना यथार्थ और फन्तासी के द्वन्द्व को 'अर्थ' देती है। यात्रिकी की गतिकी और बल, अनिश्चितता का रूप, स्वभाव या प्रकृति का वर्चस्व आदि अनेक सप्रत्ययों को लेखक ने अपनी सर्जना और सोच के द्वारा यथार्थ के दश को गहराने का प्रयत्न किया है।

उपन्यास की सरचना में सिंह-शावक तथा प्रोफेसर प्रेक्षक के रूप में जो परिदृश्य देखते हैं वह है विश्वविद्यालय तथा सस्थानों की विसंगतियों, कार्यकलापों तथा कर्मचारियों के सबध की व्यग्यात्मक स्थिति जो वनस्पति ससार के द्वारा एक पूरी व्यवस्था पर व्यग्य होने के साथ-साथ परोक्षत भारतीय सामाजिक-शैक्षणिक व्यवस्था पर भी व्यग्य है। दुरमुख, मेहदी, इगा आदि हैज श्रेणी की वनस्पतियां चतुर्थ श्रेणी के कर्मचारी हैं रोहिडा 'बृहद्शिक्षालय' के कुलपति, गजा कुलमचिव, भिन्न बेलें सहायक उपकुलसचिव विद्यार्थी हैं चटख फुलवारी, चम्पा, चमेली, मोगरा, रात की रानी हैं शोधछात्र, कनेर, गुलाब हरसिंगार आदि प्रवक्ता हैं। इस पूरे समुदाय का पालन करते हैं प्रोफेसर जो लोक उपकार के कामों में व्यस्त रहते हैं और शोध अध्ययन अध्यापन के हिज्जे तक उन्हें मुरिकल से याद रहते हैं। उन सबके चारों ओर होती है ऊंची-ऊंची दीवारें जिससे भीतरी कहलाता है बृहद्शिक्षालय परिसर। इस परिसर में शोध अध्ययन के अलावा सभी दद-फद चलते हैं। (पृ० ४२-४३) इस परिसर की विडम्बना यह है (जो प्रोफेसर शावक से कहता है) कि इसे शिक्षक कम प्रशासक अधिक चलाते हैं (पृ० ७५)। आगे चलकर प्रोफेसर शावक को ज्ञानियों के शिविर में ले जाता है जहां फर्राश मेहदी अपनी दुल्हन सुगंधी से जो सवाद करता है वह इन शिविरो पर करारा व्यग्य है। पत्नी ने कागज के टुकड़ों को बुहार जिज्ञासा प्रकट की "रुखा-मूछा ऐसा कैसा समारोह"। पांच साल से 'शिक्षा' की सफाई कर रहे पति ने चेहरे पर गंभीरता डाल चुप रहने का इशारा कर समझाया- "यह ज्ञानिया का शिविर है नसेड़ियों का नहीं।" फिर लमोढ़े वक्ता का व्यग्यात्मक भाषण जो शिक्षा की दुनिया को नए तरीके से सजाने

जा रहे है। (पृ० ९४) यह सारा प्रसंग वनस्पति ससार के द्वारा व्यग्यात्मक तरीके से रखा गया है जहा सोच और व्यग्य एक माथ घुल मिल गए है।

उपन्यास की सरचना का आरभ और अत शर से होता है जो विश्वविद्यालय का प्रोफेसर है। आरभ म छात्रा का नाटकीय सवाद जो 'कुछ न होने' की पीड़ा से भरी है वह मरना चाहती है, शेर उससे इम 'कुछ नहीं' के वार म पूछता है, तब छात्रा कहती है कि वह रामानुजम बनना चाहती है पर व्यवस्था के कारण ऐसा नहीं हो पाता जिसका सकेत मेंने ऊपर किया है।

अत म शेर का रूप अत्यन्त व्यग्यात्मक एव विडम्बनापूर्ण है जब एक परिवार शर देखने चिड़ियाघर आता है तब उनम म एक बच्चा 'शेर' के बारे म पूछता है, तो वदीधारो कहता है रात को आया था रात भर के लिए। पुरुष स्त्री कुछ न समझ सके उन्हान पूछा "कहा से" जवाब मिला-"उनिरसीटी से"। इस पर पति पत्नी हसते रहे-कंस पागल भर रखे है विश्वविद्यालया म जो कटघर म बैठ शोध करते है। (पृ० १३०) यहा पर शोध व ज्ञान का कटघरे से बाहर लाने की लालसा है, और यही स्थिति क्या राजनीति धर्म और अर्थनैति की नहीं है? यह प्रसंग अत्यंत व्यजनात्मक रूप म इस भयावह 'तथ्य' को समझ रखता है। पूरी औपन्यासिक सरचना इस 'आरभ' ओर 'अत' के मध्य गतिशील है, जिसम रामास प्रेम भी है, यथाथ का वानस्पतिक रूपकत्व भी है, जीव और मानव का अन्तर्सवध और सवाद भी है तथा गणित, भौतिकी तथा ज्ञान-क्षेत्रा के आशया एव रूपाकारा का जीवन और समाज के सदर्थ म रचनात्मक प्रयोग है, जो अपने म 'नया' है क्योंकि वैज्ञानिक विषया पर कथाए ता लिखी गई पर धनराज चौधरी ने इस उपन्यास के द्वारा वैज्ञानिक रूपको-विम्या-आशया को जीवन क पथार्थ स जोड़कर एक नए प्रकार के वैज्ञानिक साच एव प्रभाव को औपन्यासिक सरचना मे रूपांतरित करने का जा प्रयत्न किया है, वह अपने म अनूठा और मर्जनात्मक है। यह सही है कि इसकी अपनी सीमा है क्योंकि इसका सही आस्वाद व लाभ हो कर म्कत है जो प्रबुद्ध हों, विज्ञान के प्रति सचत ह। लेकिन इसका यह मतलब नहीं कि इस 'सीमा' के होने से इसका साहित्यिक महत्व कम आका जाए। यह उपन्यास मनोभौतिकी क्षेत्र म एक नया अन्वेषण है और इम दृष्टि स इसक 'महत्व' का साहित्य म निर्धारित करना आवश्यक है।

अतः मे साहित्य और विज्ञान के 'सवाद' का तीसरा क्षेत्र "विज्ञान कथाएँ" है जहाँ पर कल्पना और फन्तासी की आधारभूमि विज्ञान द्वारा प्राप्त तथ्यों और निष्कर्षों पर आधारित होती है। ये कथाएँ विज्ञान के किसी भी क्षेत्र से (यथा सृष्टि विज्ञान सापेक्षवाद, भूगर्भविज्ञान, भौतिकी आदि) ली जा सकती हैं और इनके द्वारा या तो भविष्य-कल्पनाएँ की जाती हैं अथवा वैज्ञानिक विषयो-अनुसंधानों एवं मानव के संघर्ष तथा सवाद को वाणी दी जाती है। असल में इन विज्ञान-कथाओं की एक सशक्त परम्परा पश्चात्त्य देशों में रही है क्योंकि वहाँ के वैज्ञानिकों रचनाकारों तथा विचारकों ने प्राप्त तथ्यों और निष्कर्षों के आधार पर इन कथाओं की (फिक्शन) सृष्टि की है जिनमें कमोबेश रूप से रचनात्मकता के दर्शन होते हैं तथा पात्रों तथा घटनाओं के संघर्ष की यदा यदा तीव्रता प्राप्त होती है। इस दृष्टि से एच० जी० वेल्स फिलिप जोस फार्मर ब्लाडामीर ओब्रुचेव, [Obruchew] एसीमोव तथा गैमाउ आदि की विज्ञान-कथाएँ नए अभियान क्षेत्रों तथा फन्तासियों के लोक में ले जाती हैं। एच० जी० वेल्स एसीमोव की विज्ञान-कथाएँ सृष्टि एवं अंतरिक्ष विज्ञान में संबंधित हैं तथा गैमाउ की कथाएँ सापेक्षवाद में। ब्लाडामीर ओब्रुचेव की कथाएँ अधिकार भूगर्भविज्ञान एवं पुरातत्त्व में संबंधित हैं। जब हम हिंदी साहित्य तथा अन्य भारतीय भाषाओं के साहित्य की ओर दृष्टिपात करते हैं तो ऐसी विज्ञान-कथाएँ अपेक्षाकृत काफी कम हैं फिर भी ऐसा नहीं है कि इनकी परम्परा नहीं प्राप्त होती है। यह अवश्य है कि इनकी कथा सयोजना उतनी गठित एवं रचनात्मक नहीं है जितनी कि उपर्युक्त विज्ञान-कथाकारों की। इस दृष्टि से डॉ० नार्लिकर ने कुछ विज्ञान-कथाएँ अवश्य लिखी जो स्वयं एक वैज्ञानिक हैं, और इनमें तथ्य, फन्तासी और सृजनात्मकता का अभीष्ट संयोजन प्राप्त होता है। मुझे इसी संदर्भ में शंकर के उपन्यास "आदमी और कीड़े" की याद आ रही है जिसमें एक वैज्ञानिक एवं कीट-संसार के अंतः संघर्ष का बखूबी चित्रित किया गया है। इसे मैंने काफी वर्ष पूर्व 'धर्मयुग' में पढ़ा था। मेरा यहाँ पर मात्र यह संकेत करना है कि यहाँ के साहित्य में इन विज्ञान-कथाओं का स्वरूप जरूर प्राप्त होता है, और इसी क्रम में हिंदी में लिखी कुछ विज्ञान-कथाओं का संकेत अवश्य करना चाहूँगा जिनका महत्त्व 'सृजन' की दृष्टि से किसी न किसी रूप में माना जा सकता है। मेरे सामने श्री हरीश गोयल की विज्ञान-कथा "कालजयी यात्रा" तथा डॉ० भगवत शरण चतुर्वेदी की पुस्तक "हिमशाल" है। ये दोनों उपन्यास अंतरिक्ष विज्ञान

एव मृष्टि विज्ञान म समर्थित है। ये दोना विज्ञान-कथाए अभियानात्मक एव फन्तामी का मृजन करती है, लेकिन उनके पीछे विज्ञान द्वारा प्राप्त तथ्या और निष्कर्षों का न्यूनाधिक सयाजन है जा णविष्य-कल्पना की आधारभूमि प्रस्तुत करता है।

श्री हरीश गायल ने "कालजयी यात्रा" म मौर मडल स पर 'विश्वकर्मा' ग्रह की यात्रा का एक अभियान क रूप म चित्रित किया है जिसक पात्र है वैज्ञानिक गण जेम ग्यारगपाणि निशोथ, अनामिका आदि। अधिकतर कथा को गति यात्रा क सवाद क द्वारा आगे बढ़ती है और य 'सवाद पूर उपन्यास म इमलिए मयाजित किए गए है कि इनम अतर्गिष, ग्रहपिडा, चार-आयामी विश्व उडनमग्नगे, उल्कापिड, कायान्तरण का रूप, अतरिक्षवासी ग्रहा का सकत तथा मानव-पक्षी आदि क बार म पाठक ज्ञान लाभ कर सक। यह अवश्य है कि यह उपन्यास लग्नक क ठम अधक श्रम एव अध्ययन का पत्र करता है जा उसन अतर्गिष विज्ञान क अध्ययन क दौरान प्राप्त किए। इन तथ्या और सभावनाआ का जो मयाजन इस कृति म हुआ है, वह हमार अंदर कुतूहल, जिज्ञासा और एक एस सभावित ग्रह म ले जाता है जिसका नाम 'विश्वकर्मा' है जा प्लीम्यमीन-युग (हिमयुग) से गुजर रहा है। इस ग्रह का वणन, वहाँ को वनस्पति, जीव, पक्षी, ग्लशियर आदि का मकन, लग्नक क अध्ययन व ज्ञान को ता प्रकट करता है, लेकिन सवाद का मयाजन एसा लगता है कि इन तथ्या की जानकारी के लिए ही किया गया है। यही कारण है कि पूरा उपन्यास जानकारियों का भंडार(जा अपन म महत्वपूर्ण है) बन कर रह गया है जिसम ओपन्यासिकता पूरी तरह म विकसित नहीं हो सकी है। एक उदाहरण है-इसी ग्रह का जो एक पक्षी का लकर है-

"अत्रा, यह विचित्र पक्षी, नमगादड़ नहीं, बल्कि टेराडक्टोडल है" मेने पक्षी क चौद पंख, टपरिंग मस्तिष्क तथा लम्बी दंतयुक्त चाब की ओर देखत हुए कहा।

अनामिका ने आश्चर्य व्यक्त किया--'टेराडक्टोडल'।

"हा टेराडक्टोडन। य विचित्र पक्षी हम क्रिटेसम कल्प (मध्यमयी महाकल्प का अंतिम युग) की याद दिला रह है जबकि इनका आकार म प्रभुत्व था। इस समय तक ये उड़न-वातव अपन अधिकतम आकार म पहुँच चुक था।" दृश्य प्लट पर टेराडक्टोडन क चौमट पंख तथा नुकाली दंतयुक्त चाब स्पष्ट दृष्टिगोचर हो र्नी थी। (कालजयी यात्रा, पृ: ११०)

इस प्रकार के ज्ञानवर्धक सवाद इस उपन्यास को एक विशिष्टता तो देते हैं, पर अच्छा यह होता कि ये ज्ञान कुछ 'डाइल्यूट' होकर आता। इस उपन्यास की एक विशेषता यह है कि लेखक ने परिशिष्ट में पारिभाषिक शब्दों की सूची दी है, और उनके अर्थों को भी स्पष्ट किया है। इससे लगता है कि लेखक भूगर्भविज्ञान, पुरातत्व, भौतिकी तथा जीव विज्ञान आदि के स्रोतों से इस उपन्यास की सरचना करता है। हरीश गोयल का यह प्रयत्न इसलिए भी स्वागतयोग्य है कि उन्होंने हिंदी में विज्ञान-कथा की परम्परा को "अर्थ" दिया है।

113927

दूसरी कथा-कृति "हिमर्शल" डॉ॰ भगवतराव चतुर्वेदी की विज्ञान कथा है जो अभियानात्मक होने के साथ ही साहित्यिक दृष्टि से अधिक रचनात्मक एवं सवेदनात्मक है, जबकि इसमें अतिरिक्त विज्ञान एवं सम्पूर्ण सूर्य-ग्रहण (खग्रास) का प्रथम बार ऐसा चित्र है जो पृथ्वी को पूर्णरूपेण अंधकारमय कर देता है, और इसका सूर्य किसी अन्य ग्रह निवासियों के द्वारा चुरा लिया जाता है। अजरेकर, तदुल तथा पृथ्वी ग्रह के वैज्ञानिकों (जो इंग्लैंड, फ्रांस, रूस, भारत के हैं आदि) ने हिमर्शल के सम्राट की सहायता से पृथ्वी के सूर्य को पुनः प्राप्त कर लिया। अतः में, हिमर्शल की यह मिशन यान पृथ्वी के राष्ट्रों की यात्रा कर रहा था, और हर देश के लोगों के देशवासियों इस विचित्र वैज्ञानिक उपकरण को बड़े विस्मय से देख रहे थे। (पृष्ठ १३९) उपन्यास का अंत इन पंक्तियों से होता है- "हिमर्शल के इस सीमाचक प्रसंग" के पश्चात् आज ऐसा लग रहा है जैसे आकाश गंगा पृथ्वी की गंगा में नहाकर पवित्र हो गयी हो, और पृथ्वी की प्रतिष्ठा, सितारों के समान पहुँच, निस्सीम हो गयी हो।" यही नहीं, तदुल (भारतीय वैज्ञानिक जो हिमर्शल के सम्राट से कहता है) का यह कथन- जो आकाश गंगा में पृथ्वी के भावी वर्चस्व को संकेतित करता है, वहीं पृथ्वी को एक परिवार के रूप में चित्रित कर एक यूरोपिया की कल्पना करता है जो मात्र सभावना है, उसके निकट तो पहुँचा जा सकता है, पर शायद पूर्णरूपेण प्राप्त नहीं किया जा सकता है। इसका यह अर्थ नहीं कि मानव प्रयत्न करना ही छोड़ दे। तदुल कहता है- "जिस पृथ्वी को मैंने देखा था- बोली, कपड़ों, धर्म और हठों में बटी-बिखरी हुई- अब वह नहीं रही। आज सारी पृथ्वी एक परिवार है। आपके सामने सम्पूर्ण पृथ्वी के प्रतिनिधि एकजुट हुए खड़े हैं। अब ऐसा कौन सा ग्रह है इस आकाशगंगा में जो पृथ्वी की ओर आँख

उठाकर भी देख सका।" (पृ० १३५)

यहाँ पर स्वयं लेखक का यह मतव्य ध्यान देने योग्य है कि कवि, शब्दा में, सपना का ऐसा उपयोग करता है जिस विज्ञान सदिया बाद प्रमाणित करता है। कई वर्षों पूर्व एच० जी० वेल्स ने अपने उपन्यास "द फर्स्ट मैन ऑन द मून" के द्वारा चंद्रमा पर मानव के पदार्पण की जो कल्पना की थी उसे विज्ञान ने सत्य कर दिखाया। यह उपन्यास 'हिमंगल' भी इसी प्रकार की एक कल्पना है मपना है जो किसी रूप में कुछ न कुछ रूप भविष्य में ग्रहण कर सके?

'हिमंगल' के सवाद, पात्र-सृष्टि तथा परिवेश के चित्र कहीं कहीं मार्मिक हैं, और इस कृति में वैज्ञानिक सोच एवं तकनीक का प्रयोग प्रच्छन्न रूप से किया गया है, वह हम आकर्षित नहीं करता है जो 'कालजयी यात्रा' में गुजरने पर हाता है। फिर भी, मुझ लगता है कि डॉ० भगवतशरण उपाध्याय और अधिक अच्छी विज्ञान-कथाएँ दे सकते हैं, यदि वे वैज्ञानिक साहित्य तथा माच को और अधिक आत्मसात् करें।

अतः मैं, मैं विज्ञान और साहित्य के इन सवाद-आयामों के सदर्थ मैं यह अवश्य कहना चाहूँगा कि जो लोग यह धारणा बनाए हुए हैं कि विज्ञान और साहित्य एक दूसरे के विलोम हैं, उनमें किसी भी प्रकार का सवाद या अतः सम्बन्ध नहीं है, यह आलेख इस पूर्वग्रह पर प्रश्नचिह्न अवश्य लगाता है। दूसरी बात जो इस विवेचन से निगमित होती है कि सृजन प्रक्रिया में विज्ञान-बाध का अर्थ, सिद्धांतों तथा सप्रत्ययों के आधार पर जो सोच-सवेदना का एक 'जैविक' रूप गठित होता है, वह ही भिन्न रूपाकारों तथा प्रतीकों के द्वारा एक नए तरह की 'सौंदर्य भावना' को, जो विवेक पर आश्रित होते हुए भी मात्र सवेगात्मक नहीं है, वरन् उसमें वैचारिक उद्वेलन उत्पन्न करने की क्षमता है। इस उद्वेलन से हमारे सोच-सवेदन का बहुआयामी ससार ही नहीं उजागर होता है, वरन् हमारे "आस्वादन" का 'क्षितिज' भी विस्तृत होता है। तीसरी बात जो इस विवेचन-विरलेपण से स्पष्ट होती है कि विज्ञान मात्र तकनीक एवं यात्रिकता का रूप नहीं है, वरन् वह चिंतन और वैचारिकता को भी 'गति' और 'अर्थ' देता है। यह मानव, प्रकृति तथा ब्रह्मांड के 'रहस्यों' तथा नव-अर्थ-छवियों को संकेतित करता है जो पराक्षत रचनाकार की सृजन-प्रक्रिया का 'गहराता' और 'व्यापक' बनाता है।

□

नाविक विद्रोह और कविता की संवेदना

आज बहुत ही कम लोग ऐसे होंगे जो फरवरी १९४६ की उस महत्वपूर्ण घटना के बारे में जानते हों जो 'नाविक विद्रोह' के नाम से जानी जाती है। यह विद्रोह बम्बई और कराची के नौसेनिक कन्द्रा तथा दिल्ली, इलाहाबाद और कलकत्ता के नौसेनिक मुख्यालयों में एक व्यवस्थित रूप में भड़का और जिसने ब्रिटिश राज्य की नींव का हिस्सा कर रख दिया। इस निर्णायक प्रहार ने ब्रिटिश राज्य का विवश किया कि वह अपनी कूटनीति से सत्ता-स्थानान्तरण के नाम पर, अपनी शर्तों पर कांग्रेस का सत्ता सौंपे जिसे हम "स्वतंत्रता" कहते हैं। इस सार घटनाक्रम में नाविक विद्रोह की क्या भूमिका रही, यह देखना जरूरी है?

भारत में जन-विद्रोह और क्रांतिकारी चेतना का इतिहास १८५७ से १९४६ के लम्बे काल खण्ड में कभी वक्र तो कभी मथर गति से चलाकर बंधा, गदर पार्टी, भगत सिंह-आजाद आदि से होता हुआ १९४६ के नाविक विद्रोह में अपनी कारगर भूमिका निभाता है जिसे नजरअंदाज करना ऐतिहासिक दृष्टि से न्यायसंगत नहीं है क्योंकि हमें जिस भी रूप में स्वतंत्रता(?) प्राप्त हुई है उसमें मात्र कांग्रेस का ही योगदान नहीं है, वरन् क्रांतिकारी आंदोलन का भी अपना विशिष्ट योगदान है। इस योगदान को ब्रिटिश सत्ता ने दबाने का पूरा प्रयत्न किया और कांग्रेस तथा लीग ने इसे कमोबेश नकारने का ही प्रयत्न किया।

जन-आंदोलन और क्रान्ति चेतना के विकास में रूसी क्रांति (१९१७), दो महायुद्धों के बीच उपजी उपनिवेशवादी शोषण की त्रासद स्थितियाँ तथा आजाद हिन्द फौज की वह भूमिका जिसने साही सेनाओं में विद्रोह तथा जनचेतना को तीव्र रूप में आंदोलित किया—इन सब शक्तियों ने मिल कर नाविक विद्रोह और उसके साथ नालबद्ध जन-आन्दोलन को वह परिदृश्य प्रदान किया जिसे निर्धारित करना इतिहास के अल्पजात “घटना-क्रम” को उसका सही स्थान देना है।

ऐतिहासिक दृष्टि से १९१७ की रूसी क्रांति ने उपनिवेशवादी देशों के जन जागरण को एक दिशा दी। प्रथम तथा द्वितीय महायुद्धों के पहले और बाद में जो इन देशों में साम्राज्यवादी शोषण की प्रक्रिया रही, उसका लाभार्थ पश्चिम यूरोप के कुछ मजदूरों को प्राप्त होता रहा जिसके चलते इन मजदूरों ने कोई निर्णायक युद्ध नहीं किया, न विश्व युद्ध से पूर्व और न बाद में। यही कारण है कि सोवियत रूस के सच्चे मित्र वे देश हैं जो उपनिवेशवाद के विरुद्ध संघर्षरत रहे और जैसे-जैसे एशिया, अफ्रीका तथा अमरीका में यह मुक्ति-संघर्ष तेज हुआ, वैसे-वैसे इन देशों की जनता और सोवियत जनता की मैत्री साम्राज्यवाद के विरुद्ध तेज होती गयी। डॉ॰ रामविलास शर्मा ने इसी परिप्रेक्ष्य में भारत के स्वाधीनता संग्राम और रूसी क्रांति के अंतःसम्बन्ध को देखा है। (मार्क्स और पिछड़े हुए समाज, रामविलास शर्मा, पृ० ४५९)। यही नहीं लेनिन ने रूसी क्रांति के कार्यक्रम से पराधीन देशों के स्वतंत्रता आंदोलनों को अभिन्न रूप से जोड़ दिया था। मार्क्स ने १८५३ में यह मत रखा था कि भारतीय फौजे ऐसी साधन हो सकती है जिसे अंग्रेजों ने प्रशिक्षित ताँ अवश्य किया अपने लाभ एवं रक्षा के लिए, लेकिन ये फौजे ही उनके विरुद्ध अपनी मुक्ति के लिए एकजुट हो सकती हैं। मार्क्स की यह भविष्यवाणी १८५७ में चरितार्थ हुई और फिर १९४६ के नाविक विद्रोह में। १९१२ में जर्मन लेखक गैआर्ग वेप्नर ने अपनी पुस्तक “आज का भारत” में यह मत रखा था कि भारतीय फौज में अंग्रेज ७५ हजार हैं और देशी सैनिकों की संख्या लगभग दो लाख। आगे चल कर रूस की नयी सरकार ने भारत के प्रति अपनी नीति को ‘ब्लू बुक’ (Blue Book) नाम से प्रकाशित किया जिसमें इसका वर्णन था कि रूस की क्रांति किस तरह उपनिवेशवाद का अंत कर सकती है। इस पुस्तक पर प्रतिबन्ध भी लगाया गया। फिर भी इस पुस्तक के कुछ अंश १९२० में सिंध से प्रकाशित “भारतवासी” पत्र में प्रकाशित किये गये। इस क्रांतिकारी चेतना

को एक व्यापक सदर्थ दिया "आजाद हिन्द फौज" ने जिसका परोक्ष प्रभाव हम नाविक विद्रोह में पाते हैं। दूसरे महायुद्ध के बाद अंग्रेजी राज को देशी सेना पर पूरा भरोसा नहीं रह गया था। महायुद्ध के समय अनेक देशी सैनिक आजाद हिन्द फौज में शामिल हो गये थे। जापान में अनेक देशी सैनिक बंदी हुए थे जिन्हें अंग्रेजों ने जापान की दया पर छोड़ दिया था, वे भी आजाद हिन्द फौज में आ गये जिन्होंने देश की स्वतंत्रता के लिए सघर्ष किया। अंग्रेज सरकार इन्हें "बागी" करार कर उन पर मुकदमा चलाकर मृत्युदंड देना चाहती थी, पर जनता व फौज के रूख से भयभीत होकर वह ऐसा न कर सकी। डॉ० रामविलास शर्मा, रजनी पाम दत्त तथा सुमति सरकार (और कुछ हद तक नेहरू भी) समान रूप से यह मानते हैं कि आजाद हिन्द फौज के कारण सेना और जनता के बीच जो पहले फासला था, वह अब बहुत कम रह गया था और नाविक विद्रोह में बिल्कुल खत्म हो गया क्योंकि इस विद्रोह में जनता तथा फौज ने कंधे से कंधा मिला कर सघर्ष किया। आजाद हिन्द फौज के इस प्रभाव से चिन्तित हो मध्य प्रदेश के तत्कालीन गवर्नर ट्वाइनेम तथा भारतीय सेना के सेनाध्यक्ष सर सी० ऑकिनलेक ने वायसराय वावेल को अपने पत्रों द्वारा यह सूचित किया कि अब यह जानना बहुत कठिन है कि देशी फौजों के मन में क्या है और साथ ही जनता में आजाद हिन्द फौज के प्रति लगातार हमदर्दी बढ रही है। इस समय हमारी अपनी नैतिकता का मानदण्ड काम नहीं करेगा। (भारत में अंग्रेजी राज और मार्क्सवाद से, डॉ० रामविलास शर्मा, पृ० ४१४)।

इस विस्फोटक स्थिति के प्रकार में नाविक विद्रोह की चिनगारी, जिसने ज्वाला का रूप धारण किया, इस ज्वाला में यदि उच्चस्तरीय राष्ट्रीय नेता अपने सहयोग का घृत डालते, तो हमारी स्वतंत्रता का परिदृश्य ही कुछ और होता? सफल विद्रोह क्रांति कही जाती है और असफल विद्रोह को सत्ताधारी "बगावत" या "भ्यूटनी" के नाम से पुकारते हैं, पर सत्य तो यह है कि विद्रोह चाहे सफल हो या असफल, जब वह वृहद् रूप ग्रहण कर लेता है, वह दोनों स्थितियों में "क्रांति" ही है। यह सही है कि साही सेना में असतोष की आग सत्ता अधिकारियों आदि के समान वेतनमान, समान भोजन तथा अन्य मांगों को लेकर थी जो जनवरी १९४६ के अंत में, जहाज "तलवार" के सैनिकों में एक संगठित विद्रोह के रूप में भड़की। "तलवार" के एक ट्रेनी श्री आर० के० मिह को ब्रिटिश ऑफिसर ने इसलिए बंदी बनाया कि उसने अफसर के दुर्व्यवहार का विरोध किया। इसके बाद

रॉटिंग बी०सी० दत्त ने "जयहिन्द" तथा "भारत छोड़ो" का उम समय लिखा जब ऑफिसर कमांडिंग सेना की सलामी ले रहा था। दूसरे दिन हडताल का आह्वान हुआ तथा कैमिन फोर्ड बारको तथा बम्बई बदरगाह में लगेर डाल २२ जहाजों में विद्रोह की आग घड़की। सबसे महत्वपूर्ण बात यह कि विद्रोही बेड़े पर कांग्रेस का तिरंगा मुस्लिम लीग का हरा तथा साम्यवादियों का लाल झंडा एक साथ मस्तूलों पर चढ़ा दिये गए। बम्बई के नागरिकों छात्रों तथा फौज ने मिल कर एक साथ विद्रोह को एक व्यवस्थित रूप दिया। इसका प्रत्यक्षदर्शी वर्णन उस समय के हडताल सघर्ष-समिति के क्रियाशील सदस्य श्री विघ्नाथ बास ने अपनी पुस्तक "आर आई एन म्यूटनी" (१९८७) में किया है। श्री बास ने नौसैनिकों द्वारा पेश की गयी मांगों का जिक्र किया है और यह स्पष्ट किया है कि इन मांगों में राजनैतिक मांग थी जिनके कारण उच्चस्तरीय नेताओं ने हस्तक्षेप किया। दूसरी आर शासकों ने सैनिकों को यह धमकी दी कि यदि वे आत्मसमर्पण नहीं करते हैं तो ब्रिटिश जहाजों बेड़े से आर०आई०एन० को नष्ट कर दिया जायेगा। इसका प्रभाव यह हुआ कि वायु, थल सेना के सैनिक भी विद्रोह में आ शामिल हुए तथा मजदूर, किसान, छात्र तथा बम्बई की जनता ने एक साथ मिल कर धमकी का सामना किया और शासकों की धमकी को नाकार कर दिया। इससे शासकों को धक्का लगा और उन्होंने यह प्रचारित करना शुरू कर दिया कि यह कार्य "साम्यवादी आंदोलन" का है जिससे कांग्रेस तथा अन्य वर्गों के नेताओं का सहयोग कमोबेश रूप से रोका जा सके। श्री बास ने यह भी लिखा है कि बम्बई के विराट विद्रोह का प्रभाव कलकत्ता, कराची, मद्रास और जबलपुर में भी पड़ा। यहाँ पर रामविलास शर्मा का मत है कि बम्बई से अधिक खतरनाक विद्रोह कराची का था, यदि बम्बई के समान जनता फौज का साथ देती तो पाकिस्तान की नारी योजना खट्टाई में पड़ जाती। (भारत में अंग्रेजी राज और मार्क्सवाद, रामविलास शर्मा, पृष्ठ ४०४)।

इस पूरे घटनाक्रम में एक बात यह स्पष्ट होती है कि जनता और अनेक जन आंदोलन (जैसे उत्तर प्रदेश का किसान और छात्र आंदोलन, मैसूर का सोना खान मजदूर आंदोलन, ग्वालियर का कपड़ा मिल आंदोलन तथा तैलागुना विद्रोह आदि) का जहाँ तक प्रश्न है, वे साम्राज्यवाद के विरुद्ध एकजुट होकर सघर्ष के लिए तैयार थे, लेकिन राष्ट्रीय नेताओं के रवैये तथा असहयोग ने, जो मूलतः समझौते से सत्ता प्राप्त करना चाहते थे, ऐसा नहीं होने दिया। यदि इन्हें एक मही और सामूहिक नेतृत्व प्राप्त हो

जाता तो शायद देश का विभाजन संभव नहीं होता। केन्द्रीय हड़ताल समिति ने राष्ट्रीय नेताओं से मदद एवं सहयोग मांगा। गम्भीर स्थिति को देख कर अरूणा आसफ अली ने हस्तक्षेप किया और नेहरू जो इस समय माउंटबेटन के साथ सिगापुर में थे सूचना मिलने पर उन्होंने नौसैनिकों का बधाई देते हुए कहा कि उनका यह कदम बिल्कुल सही वक्त पर उठाया गया है। लेकिन भारत लौटने पर नेहरू ने झाँसी की एक सभा में कहा कि जवानों ने कुछ ऐसे भी काम किए हैं जिनसे हम सहमत नहीं हैं। सरदार पटेल ने विद्रोह को वापस लेने की सलाह दी और यह विश्वास दिलाया कि सत्ता पर वे प्रभाव डाल कर उन पर किसी प्रकार का अत्याचार नहीं होने देंगे। कांग्रेस अध्यक्ष मोलाना आजाद ने तो यहाँ तक कहा कि "इस समय विदेशी शासकों से लड़ने का समय नहीं है क्योंकि वे देखभाल करने वाली सरकार के रूप में फिलहाल काम कर रहे हैं।" गांधी जी ने अप्रैल १९४६ के 'हरिजन' अंक में विद्रोह की इस तरह भर्त्सना की- "यदि वे ऊपर से नीचे तक एकताबद्ध होते तो बात मेरी समझ में आती। तब इसका अर्थ यह होता कि भारत को निकृष्ट अव्यवस्थित लोगों के हाथ सौंप दिया जाए। मैं इस काम का अजाम देखने के लिए १२५ वर्ष जीना नहीं चाहता।" "विद्रोह वापस लेने पर पटेल ने जो आश्वासन दिया था वह भी नहीं माना गया जिसका प्रत्यक्ष प्रमाण सिग्नलमैन दयाल सिंह राजपुरोहित का है जिसने एक कर्मठ योद्धा के रूप में विद्रोह का संचालन किया था। श्री धूपेन्द्र हजा ने इसका हवाला अपने लेख "आर०आई०एन० अपराइजिंग" में दिया है जिसका सार यह है कि आन्दोलन के अन्तिम दौर में सरकार को यह भय था कि कहीं दूसरा नौसैनिक विद्रोह न भड़क उठे, अतः सरकार ने इन विद्रोहियों के पूरे उपकेन्द्र को कोचीन के निकट एक "द्वीप" (नाम है वेन्दुर्थी) में स्थानांतरित कर दिया (२८ जुलाई से २५ मई १९४६ तक) जहाँ इन्हें कड़ी सुरक्षा में रखा गया और अनेक तरह की शारीरिक, मानसिक यातनाये दी गयी। इन सैनिकों पर बर्बर अत्याचार किये गये, बलपूर्वक इन सैनिकों से जंगल साफ कराए गए तथा भवन निर्माण में मजदूरों की तरह काम करवाया गया। यह यातना उस समय समाप्त हुई जब ब्रिटिश प्रधानमंत्री ने सत्ता स्थानांतरण के द्वारा सत्ता सौंपने की घोषणा की। इसी समय लेबर पार्टी के अध्यक्ष प्रोफेसर लास्की ने २३ मई १९४६ में अपनी एक भेटवार्ता में व्यंग्यात्मक रूप में यह कहा कि "आधुनिक इतिहास में किसी साम्राज्यवादी शक्ति ने किसी देश की जनता को इतने बड़े पैमाने पर अहिंसक तरीके से

पदत्याग करते हुए नहीं देखा गया। मे आशा करता हूँ कि भारतीय राष्ट्रीय नेता 'सोने की तम्तरी' म दिए गए डम उपहार की प्रशसा करेगे।' हमारे नेतागण इस "सोने की तम्तरी" को पाकर धन्य हो गए क्योंकि वे "सोने" को बटोरने मे लग गए।

यदि निष्पक्ष रूप से दखा जाए, तो इस सत्ता स्थानांतरण मे जन-विद्रोहो, फौजी विद्रोहों तथा क्रांतिकारियों की शहादत का अपना विशिष्ट स्थान है, वह मात्र "अहिंसा" की देन नहीं है। एक खतरा जो उच्चस्तरीय नेताओ को यह भी था कि यदि वे इस जनक्रांति का समर्थन ओर सहयोग देते, तो शायद आगे चल कर देश का नेतृत्व उनक हाथों से निकल जाता जिसे वे किसी भी हालत म नहीं चाहते थे। मुझे याद आता है भगतसिंह का वह कथन, जो मात्र अनुमान ही था, पर वह सत्य हो गया। शहादत से पूर्व युवा क्रांतिकारियों के प्रति उनका संबोधन था-“ क्रांति का अर्थ यह नहीं है कि सत्ता-स्थानांतरण श्वेत शासकों के स्थान पर भारतीय मत्ताधारियों के हाथ मे चलो जाए। इससे किसानों, मजदूरों तथा जनता को क्या फर्क पड़ेगा यदि लार्ड अरविन के स्थान पर बायसराय सर तंगबहादुर सप्रू हो जाए या लार्ड रीडिंग के स्थान पर सर पुरुषोत्तम दास ठाकुरदास भारत के बायसराय हो जाए। एक जागृत जन समूह के अभाव में यह भय सदा बना रहेगा कि अंग्रेज पिट्ट भारतीय शासक उसी प्रकार मनमानेपन ओर अत्याचार के शिकार न हो जाए जैसे कि श्वेत सत्ताधारी रहे है। (श्री शिव वर्मा की पुस्तक "सलैक्टेड सयटिंग्स ऑफ भगत सिंह", भूमिका से)।

१९४६ का नाविक विद्रोह और जन-आन्दोलनों की एक शानदार परम्परा, चाहे वह अमफल ही क्यों न रही हो, उनका ऐतिहासिक महत्व सदैव रहेगा क्योंकि इन विद्रोहों और आंदोलनों ने राष्ट्रीय मुक्ति आंदोलन को गति एवं दिशा दी है। इस क्रांतिकारी और विद्रोही चेतना को हमारे रचनाकारों ने किसी न किसी रूप मे रचनात्मक अर्थवत्ता दी है जिसकी परम्परा प्रसाद, निगला, सुभद्राकुमारी चौहान से लेकर शमशेर, साहिर, जोश मलिहावादी तथा मखदूम आदि मे किसी न किसी रूप मे देखी जा सकती है। यहाँ पर मे शमशेर और साहिर की रचनाओं को इसलिए लेना चाहता हूँ कि इन कवियों ने (और भी है) 'नाविक विद्रोह' को अपनी संवेदना का हिस्सा बनाकर, इसके महत्व को एक रचनात्मक 'अर्थवत्ता' प्रदान की है। शमशेर की दो कविताएँ "नाविक विद्रोहियों पर बमबारी बम्बई 1946" तथा "जहाजियों की क्रांति" ऐसी दो कविताएँ है जो मुक्तछंद में

रामशेरीय-बिम्ब-शैली की सफल सरचना वाली कविताएँ हैं। मेने उपर्युक्त घटना-क्रम और उसकी वैचारिक प्रतिक्रिया पर जो विवेचन किया है उनकी अनुगूँजे इन रचनाओं में संकेतित होती हैं। 'जहाजियों की क्रांति' एक लम्बी कविता है जिसमें विद्रोह के स्वरूप तथा महत्व पर तथा राष्ट्रीय नेताओं की भूमिका पर विक्षोभ प्रकट किया गया है। विद्रोह के स्वरूप पर ये पंक्तियाँ ले -

"धुले बादल

काले

मतवाले दल के दल

निकले कहीं तिरगे, कहीं हरे, लाल

लिए झंडे

'आजाद हिंद फौजी छूटे'

नहीं तो

दुरमनो पर/मिलकर/

हमारे बार/भरपूर हो

"जय हिंद। जय हिंद"

अब नेताओं की भूमिका पर ये पंक्तियाँ ले-

आए। नेतागण आए॥

शात किया सागर को

शात के छोटे बरसाए---

जनता ने दात भीज लिए

और चुप हो रही।

"जय हो, नेताओं की?"

इन "तूफानी लहरों" की सरचना क्या थी, इसे कवि एक 'जन विद्रोह' के रूप में लेता है-

"इन तूफानी लहरों में

चमक उठी है

मजूरो की आखें

खुल उठें हैं

बम्बई की जनता के दाँत,

बिफर उठे हैं-एक साथ

सभी वर्ग और जातियों के क्रोध भरे

सीने।”

दूसरी कविता “नाविक विद्रोहियों पर बमबारी” का यह दृश्य ले ओर साथ ही कवि की प्रतिक्रिया—

लगी हो आग जगल में कही जेमे,
हमारे दिल मुलगते है।
हम नगे बदन रहते है घोंसलों में
बादलों मा,
शोर तूफानों में उठता है—
डिवीजन क डिवीजन मार्च करते है
नए बमबार हमको दूढ़त फिरते है
सरकारे पलटती जहाँ हम दर्द में कगवट बदलते है
हमारे अपने नेता धूल जाते है उन्हें खुद
और तब,
इन्कलाब आता है उसके दौर को गुम करने।”

साहिर की नज़्म में विद्रोह एवं विक्षोभ की एक तीव्र खानगी है जो उनके शब्द-चयन में एकाकार हो गयी है। पूरी नवम पाठक के दिलों-दिमाग को झकझोर कर रख देती है। मुल्क और कौम के रहबरे(नेतागण) को संबोधित यह नज़्म, फौज और जनता के एक साथ मिलकर बहे लहू की बात इस तरह करती है—

ए रहबरे! मुल्के-कौम जर, आंखें तो उठा, नजरे तो मिला,
कुछ हम भी मुने, हमको भी बता, ये किसका लहू है, कौन मरा।
कौन सा जच्चा था जिससे फर्सूदा-निजामे-जीस्त हिला।
झुलसे हुए वीरा गुलशन में इक आस-उम्मीद का फूल खिला
जनता का लहू फौजों से मिला, फौजों का लहू जनता से मिला
ये किसका जुनू है, कौन मरा
ए रहबरे मुल्को-कौम बता
ये किसका लहू है, कौन मरा?
क्या ये विद्रोही बागो, गुंडे या “अव्यवस्थित निष्कृष्ट लोग” थे—
क्या कौमो-वतन की जय गाकर मरते हुए राही गुंडे थे?
जो देश का परचम लेकर उठे, वे शौख-सिपाही गुंडे थे?
जो बोर-गुलामी सह न सके, वे मुजरिमे-साही गुंडे थे?

समझोते की राजनीति तथा जनता की विद्रोही चेतना से आख मूँदना। ये दोनो तथ्य उच्चस्तरीय नेताओं के मनोविज्ञान को यूँ स्पष्ट करता है समझोते की उम्मीद सही सरकार के वायदे ठीक सही, हा मरके सितम अफसाना सही, हा प्यार के वायदे ठीक सही अपना के कलेजे मत छोदो, अंगियार के वायदे ठीक सही जमहूर मे यूँ दायन न छोड़ा ए रहबरे मुतको कोम बता यह किसका लहूँ है कौन मरा।

इन कविताओं के अतिरिक्त निराला रचनावली (खंड १) को देखते समय मुझे निराला की एक कविता "खून की होली जो खेली" प्राप्त हुई जो 1946 के छात्र-विद्रोह (उत्तर-प्रदेश) पर केंद्रित है। यह कविता छायावादी-प्रभाव से अछूती नहीं है, फिर भी यह कविता "किरण उतरी है प्रात की" के द्वारा एक 'सार्थक' भविष्य की कल्पना को लिए हुए है

निकले क्या कोपल लाल
फाग की आग नगी है
फागुन की टेढ़ी तान
खून की होलीजो खेली"

'खुल गयी गीतो की रात
किरण उतरी है प्रात
हाय कुसुम वरदान
खून की होली जो खेली'

अतः मैं एक कृति का और जिक्र करना चाहूँगा जो नितांत भिन्न प्रकृति का रचना है। मेरा संकेत है श्री कंदारनाथ अग्रवारा की जन शैली 'अल्हा' में लिखी अवधी में उनकी लम्बी कविता "बम्बई का रक्त म्यान" जो ३१ पृष्ठ की रचना है जिसमें नाविक विद्रोह में पी०सी० दत्त, कुसुम रनदिवे सैनिकों, मजदूरों, विद्यार्थियों तथा कामगारों की शहादत और उनकी महत्वपूर्ण भूमिका का बखूबी संकेतित किया गया है। पूरी कविता में 'आल्हा' की रवानगी है जो जन-मानस के अधिक अनुकूल है। नाविकों के आत्मसमर्पण (पटेल के प्रस्ताव पर) का चित्र तथा जनता के विक्षोभ को कवि इस प्रकार प्रस्तुत करता है

बाढ़ी नदिया मन के रंग। थर हवेगा ज्वानन का जोर।
 मोन जहसि ओ गूगा हवेगा बाज दमाम्म जो धनघारे॥
 करिया नाग बदे जो फुँफके नौकरसाही जिन्हें डेरान।
 मार कुण्डली चुप हवे सोएँ तजि के अपने मन का मान
 जनता सुनि के बहुत दुखित भै बाँका तनिको नौक न लाग।
 लाख किहेसि, हिरदय समुझायेसि बुती न बुतए मन को आग॥
 कविता के अंत में कवि की यह श्रद्धाब्जनि ले-
 माथा नायब, आसु बहायेब, सुमिरेब सबका वीर बखान।
 नौसेनिक के ओ जनता के करनी का कौन्हेब अभिमान॥
 अंत में साथिव! एक कंठ सौ चालीस कोटि करे गुजार।
 जे नौसेनिक। जे जनता जे! जे ने भारत भूमि हमार॥

यहाँ पर मैंने कुछ कविताओं के द्वारा यह दिखाने का प्रयत्न किया है कि जन-आंदोलनों की एक विशिष्ट भूमिका भारतीय मुक्ति संग्राम में रही है, और इस जन-चेतना ने साहित्य सृजन को आदोलित ही नहीं किया, वरन् साहित्य में उस 'भावभूमि' को 'अर्थ' और 'स्वर' प्रदान किया जिसे उच्चस्तरीय नेतागण परोक्षतः एवं प्रत्यक्षतः नकारते ही रहे। उपर्युक्त रचनाएँ, (मैंने मात्र कुछ का ही संकेत किया है, और भी हो सकती हैं) यदि गहराई से देखा जाए, तो जन आकांक्षा को वाणी देती है और उस दौर के जन आक्रोश एवं विक्षोभ को संकेतित करती है जो सृजन और जन-आंदोलनों के सापेक्ष रिश्ते को एक 'ऐतिहासिक दस्तावेज' के रूप में प्रस्तुत करती है।

भवानीप्रसाद मिश्र के काव्य का एक नया संदर्भ: कालबोध

भवानी भाई हिन्दी काव्यधारा के एक ऐसे कवि हैं जो "सहज" सवेदना के कवि हैं, और यह "सहजता" उन्हें समकालीन कविता से प्रत्यक्षत जोड़ती है। इस "सहजता" के नीचे विचार-सवेदन के भिन्न "अडरकरन्ड्स" प्रवाहित रहते हैं जो "सहजता" को अर्थगर्भित व्यञ्जना प्रदान करते हैं। भवानी भाई की सहजता उस अर्थ में "सहज" नहीं है जो सपाट हो और रेखीय हो, वरन् उनकी सहजता बकिम एव सर्पिल आशयो से युक्त होकर आती है। यही कारण है कि भवानी भाई की रचना-प्रक्रिया में गहन से गहन विचार भी "सहज" भूमिमा के साथ अभिव्यक्ति प्राप्त करते हैं। यहाँ पर सामान्य रूप से विचार, सवेदन में घुल-मिलकर अपनी अर्थवत्ता प्राप्त करता है और यही कारण है कि यहाँ वैचारिक द्वन्द्व तो है, लेकिन आरोपित नहीं, वह कवि की सृजन-प्रक्रिया में एकाकार हो गया है। विचार-सवेदन का यह रूप हमें सामान्यतः भवानी प्रसाद मिश्र की रचनाओं में मिलता है। इस वैचारिकता और सवेदना के भिन्न आयाम हैं जो यथार्थ और सत्य के बाह्य और आंतरिक पक्षों को "अर्थ" देते हैं। इस वैचारिकता में अक्सर अनेक सप्रत्ययों का योगदान रहता है जो ज्ञान के भिन्न क्षेत्रों से संबंधित हैं। विकास, द्वन्द्वत्मकता, ईश्वर, आत्मा, परमाणु पदार्थ, ऊर्जा, दिक्, काल और गति आदि ऐसे सप्रत्यय हैं जो सृजनात्मक साहित्य में

अपनी 'रचनात्मक' अथवत्ता प्राप्त करत है। आन का रचनात्मकता में इस तत्व का ध्यान में रखना इसलिए जरूरी है कि विचार मजदूर के भित्र आयाम और उनकी सप्रत्यय और प्रतीक क्रिया में किसी रूप में साहित्य और कला में अपना रचनात्मक अथवत्ता का दर्ज कर रहे हैं। इस दृष्टि में मे भ्रान्त भाई की कविता के एक नितांत नए पक्ष का आरंभ करत करना चाहूंगा जिसका आरंभ गायद अभी तक समाक्षरों का ध्यान नहीं गया है। यह आयाम है काल बाध और उनकी रचनात्मकता का जो भ्रम विचार में कवि के विचार मजदूर का एक विगिष्ट आयाम है।

अब प्रश्न है कि काल एक सप्रत्यय है और इसका मूलन भ्रम में जड़ प्रयाग होता है तो उनकी अभिव्यक्ति कैसा होता है? यहाँ पर यह प्रश्न सभी सप्रत्ययों और प्रतीकों के लिए सत्य है। रचनाकार काल का अपने अनुभव विम्बा या रूपान्तर के द्वारा ग्रहण करता है और उसे अभिव्यक्ति देता है। यहाँ पर एक तथ्य को आरंभ करत आवश्यक है कि यह अभिव्यक्ति हमी समय साधक मानी जाएगी जब रचनाकार का काल(या कोई प्रत्यय) सप्रत्यय का तात्त्विक एवं भौतिक ज्ञान होगा। यहाँ इस ज्ञान के उसका काल प्रत्यक्षीकरण (परमप्राप्त) अधूरा रहेगा। यह एक सत्य है कि दिक् काल मानवाय अनुभव की पूर्य अपेक्षा है और हमारा कांड या अनुभव दिक् काल का सापेक्षता में होता है। यदि हम विचार के इतिहास पर दृष्टि डालें तो सप्रत्यय या अवधारणाओं का विकास द्वन्द्वान्तर रहा है और दिक् काल के सदैव में भी यह सत्य है। धर्म दर्शन में काल प्रत्यय का रूप भूलतः चक्राकार और सर्पिल रहा है लेकिन विज्ञान-दर्शन के विकास के साथ काल का स्वरूप स्थायी माना गया लेकिन मानवीय अनुभव एवं मनना में काल के ये दोनों रूप आवश्यकतानुसार ग्रहण किए गए हैं। दूसरा महत्वपूर्ण परिवर्तन यह आया कि न्यूटन तथा प्राचीन दर्शन में काल का निरपेक्ष एवं दिव्य रूप दिया गया लेकिन आइंस्टीन ने काल को सापेक्ष माना और साथ ही आसद्धहीन (अनवाठडड)। दिक्-काल सामक्ष हात हुए भी सीमित एवं आसद्धहीन है, यह प्रस्थापना अपने में एक तात्त्विक रूप है। काल का प्रत्यक्षीकरण भूत वर्तमान और भविष्य की सापेक्षता में उनकी निरन्तरता में होता है और रचनाकार काल का उसी सापेक्षता में रचनात्मक मदर्म देता है। यह पूरा का पूरा प्रत्यक्षीकरण अनुभव विम्बा के द्वारा होता है। अतः काल का प्रत्यक्ष एक आत्मगत विषय है क्योंकि दृष्ट्य की सापेक्षता

मे दिक्-काल का अस्तित्व है। आइस्टीन का यह मत सृजन के क्षेत्र में भी लागू होता है जिसका परोक्ष संकेत भवानी प्रसाद मिश्र ने यूँ किया है

सब कुछ
जी रहा है मेरे माध्यम से
इसलिए यह भी लगता है
जितना मैं जी रहा हूँ
उतना ही सब कुछ
जी रहा है। (व्यक्तिगत, पृ० १४२)

किमी भी वस्तु या घटना का अस्तित्व और बोध व्यक्ति या दृष्टा सापेक्ष है और काल-बोध भी दृष्टा सापेक्ष है। यह दृष्टा या व्यक्ति पर निर्भर करता है कि वह काल को कितने सदर्भों और क्षेत्रों तक ले जाता है, वह अपने को परिवेश में कहाँ तक बिछा पाता है। इस अर्थ में रचनाकार का काल बोध अनेक आयामों की ओर गतिशील होता है। भवानी भाई में काल बोध का स्वरूप व आयाम कितने और किस प्रकार के हैं, उनकी छानबीन इस आलेख का विषय है।

भवानी भाई की सृजनात्मकता में काल प्रत्यय का स्वरूप मूलरूप से चक्रीय और शाश्वत है। जो भारतीय दर्शन से प्रभावित है। काल का यह शाश्वत रूप निरपेक्ष नहीं है, वरन् यह मानव-जीवन सापेक्ष है, वह एक प्रकार से "पल्लो" का सघात है जो गतिशील है, यह गतिशीलता काल का एक ऐसा गुण है जो काल की धारणा को गत्यात्मक एवं द्वन्द्वात्मक बनाता है-

शाश्वत काल,
बाधकर किनारे पल्लो के
कल-कल बह जाता है। (अधेरी कविताएँ, पृ० ३२)

कवि के मनस् में काल का यह रूप "काल-पुरुष" की भावना को जन्म देता है जो उसके अस्तित्व का एक मानवीकृत रूपाकार है। भारतीय दर्शन में हिरण्यगर्भ (विज्ञान का कॉस्मिक एण) से काल पुरुष और इतिहास पुरुष का आविर्भाव हुआ। काल पुरुष एक ब्रह्मांडीय धारणा है जबकि इतिहास-पुरुष, मानवीय काल की धारणा है। काल की व्यापक धारणा से इतिहास (मानव) इसका एक अंग है, अतः इतिहास एक घटना है जो काल में घटित हो रही है। कवि ने काल को एक समूचा पुरुष माना है जो खाता,

पाता, मुनना आदि ही नहीं है बल्कि अपन मृज्जन पटु हाथा में वह मृष्टि चक्रों को गतिशील रखना है। यहाँ पर काल का मृज्जनात्मक रूप है और परोक्ष रूप से हमका चक्राकार रूप भी यहाँ सम्मिलित है इसी के साथ काल का सर्वशक्तिमान् रूप भी है जो भयावह है। काल के ये दो रूप-मृज्जन और महार(विलय) समानांतर रूप में चलते हैं। इस पूर्ण स्थिति का एक मर्जनात्मक रूप हमें कवि की सुन्दर कविता "काल पुरुष" में प्राप्त होती है, कुछ अंश यहाँ दे रहा हूँ-

मैं कुछ समा जाना है, काल के गाल में
मिश्र को मध्यमा, रोम का साम्राज्य

★ ★ ★
गाल ही नहीं है मगर काल के
ममूचा पुरुष है वह

हाथ-पाद-नाक-कान वाला
छाता पीना ही नहीं है केवल काल पुरुष

★ ★ ★
रचता है

मारता-मवारता है मृज्जन-पटु-हाथों में
ममता भर मन से

कल्पनाओं को बीजों में
बीजों को बदलता है, वृक्षों में

वृक्षों को बीजों में।" (अधेरी कविनारण, पृ० २९)

अनिम दो पंक्तियाँ परोक्ष रूप से वृक्ष और बीज के आवर्तों सम्बन्ध के द्वारा काल के चक्रात्मक रूप का सम्मिलित कर रही हैं। यह पूरी कविता काल-पुरुष के गत्यात्मक रूप को वास्तविक प्रकट करती है। एक अन्य स्थिति इसमें यह उत्पन्न होती है कि कवि के लिए काल एक "स्थान" है, एक चमत्कार है। इस काल के सभी "मांगे" हुए हैं। (तुम को आग, पृ० ३०)

कवि की रचनाओं में काल, घटना और विचार का एक ऐसा संबंध प्राप्त होता है जो मूलतः मानवीय काल में स्वीकृत है। यहाँ पर कवि का चिंतन स्पष्ट है जो सम्मिलित है। वैज्ञानिक-दर्शन की दृष्टि में दिक्-काल सापेक्ष है, काल की प्रतीति हम घटनाओं को दृष्टिगत करते हैं और दिक् की

प्रतीति अतराल अवकाश के द्वारा। कवि के रचना ससार में घटनाओं का द्वन्द्वपरक रूप है और ये घटनाएँ जीवन-जगत सामेक्ष हैं। कवि इन घटनाओं के पास जाना चाहता है न कि घटनाएँ स्वयं उसके पास आएँ- “घटनाएँ/ हम तक आएँ/ इसमें अच्छा है/ कि हम/घटनाओं तक जाएँ।” (परिवर्तन जिए पृ० १७)

यह घटनाओं तक जाना परोक्ष रूप से घटनाओं से द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न करता है, और यही कारण है कि कवि “घटना के मारे में मरा नहीं/ और तो और डरा नहीं” (बुनी हुई रस्मी, पृ० ३१) कहकर घटनाओं या काल से सघर्ष की स्थिति को व्यक्त करता है। इसे हम सघर्ष-काल की सज्ञा दे सकते हैं। चाणक्य ने अर्थशास्त्र में कहा है कि पौरुष, देश और काल में से पौरुष सबसे महत्वपूर्ण है क्योंकि पौरुष के द्वारा ही हम देश काल से लोहा लेते हैं (काल यात्रा वासुदेव पोद्दार, पृ० ४०) आधुनिक कविता का इतिहास यह बताता है कि अनेक कवियों ने काल के सघर्षगत रूप को चित्रित किया है यथा निराला, मुक्तिबोध, विश्वभरनाथ उपाध्याय, विजेन्द्र तथा विश्वनाथ प्रसाद तिवारी आदि। भवानी भाई में यह सघर्ष का रूप कहीं पराक्ष रूप से तो कहीं अधिक स्पष्ट रूप से प्राप्त होता है। यह अवश्य है कि इसमें वह पैनापन एवं आक्रामक मुद्रा नहीं है जो हमें यदा-कदा उपर्युक्त कवियों में प्राप्त होती है। कुछ भी हो भवानी भाई की कविता घटनाओं से सघर्ष करती है और यही कारण है कि कवि घटनाओं में जीता है और ये ही घटनाएँ सोच-विचार को जन्म देती हैं।

“मैं घटनाओं में जीता हूँ

या विचारों में

घटनाएँ आती हैं

और छोड़ जाती हैं सोच-विचार (तूस की आग, पृ० ६५)

कवि यही पर नहीं रुकता है, वरन् वह घटनाओं और विचारों को समाज की सापेक्षता में स्वीकार करता है- “मगर समाज में सामजस्य साधना चाहिए/ घटनाओं और विचारों में” (तूस की आग, पृ० ६९)। यहाँ पर यह संकेत जरूरी है कि विचार का जन्म शून्य से नहीं होता, वरन् उसके लिए भौतिक आधार चाहिए। यदि मार्क्स या माथी के विचार दर्शन का विश्लेषण करें (या कोई भी विचार) तो यह तथ्य उजागर होता है कि उनके पीछे कोई न कोई सामाजिक वैचारिक घटनाओं का आधार रहा है। अतः विचार-प्रक्रिया

और घटना का द्वन्द्वात्मक एव सापेक्ष रिश्ता है।

काल एक जैविक प्रत्यय है, वह एक तरह म पल निमिष प्रहर, लव का एक सघात है, ये सब काल के अविच्छिन्न अंग हैं जो मर्मण्डि रूप से 'अखिल काल' का विम्ब उपस्थित करते हैं। यही नहीं हर क्षण या पल इसका सस्पर्श पाकर अनन्त(मनवतर) का द्योतक हो जाता है। काल और क्षण का यह सम्बन्ध भी सापेक्ष है, तभी तो कवि का यह कथन कितना "अर्थपूर्ण" है -

गा सकते हैं
मन ही मन समय के
उस समूचेपन को जिसमें
लव और निमिष
पल और प्रहर नहीं रहते
सब हो जाते अखिल काल
हर क्षण हो जाता है
मनवतर जिसके स्पर्श से। (नीली रेखा तक, पृ० १४६)

क्षण, घटना, व्यक्ति तथा अणु-कोरा- ये सभी घटक किसी न किसी रूप में मानवीय अनुभव के अंग हैं। हम चाहे तो इन्हें 'पिंड' की संज्ञा दे सकते हैं। क्षण का महत्व वैज्ञानिक चिंतन में भी है। विज्ञान-दार्शनिक इंडिगटन का कहना है कि एक मिनट का सोवा हिस्सा "अनन्त" (इन्फिनिटी) की व्यञ्जना कर सकता है। सृजन के क्षेत्र में पल या क्षण का महत्व इसी बात से है कि वह कहाँ तक अपने का व्यापक अर्थ सदर्भों का बाहक बना सका है, तभी माखन लाल चतुर्वेदी की यह पंक्ति 'क्षण में उलझे महान विशाल' अपनी अर्थवत्ता को प्रकट कर सकती है। भवानी भाई में क्षण का मनवतर हो जाना इसी तथ्य को संकेतित करता है। दूसरे शब्दों में माइक्रोकोज्म(सूक्ष्म पल)की सार्थकता इसमें है कि वह मेक्रोकोज्म(वृहद्-अखिल) की संरचना में कहाँ तक अर्थपूर्ण योगदान दे सका है? परोक्षतः यही तंत्र का पिंड और ब्रह्मांड का सापेक्ष रूप है जो कविता और सृजन में अनेक रूपाकारों के द्वारा व्यक्त होता है।

भवानी भाई की कविता में काल प्रत्यय का उपर्युक्त रूप इस बात को स्पष्ट करता है कि कवि के मनस् में काल की धारणा समष्टि या अखिल

की धारणा है जो अनुभव बिम्बों के द्वारा व्यक्त होती है। इस अनुभव में काल खण्डों (भूत, वर्तमान और भविष्य) की निरन्तरता का अपना महत्व है। अब देखना यह है कि भवानी भाई में 'त्रिकाल' का क्या रूप है, और वे भूत वर्तमान और भविष्य की सभावना को किस रूप में ले रहे हैं? भवानी भाई की काल धारणा में त्रिकाल का सापेक्ष निरन्तरता का रूप है। यहाँ पर एक स्थिति यह भी है कि कवि भूत या अतीत को (स्मृति) वर्तमान की सापेक्षता में अर्थ देता है और उसे कभी कभी भविष्योन्मुख बनाता है। भूतादि काल के गुण भी हैं और शक्तियाँ भी। भर्तृहरि इन्हीं काल की शक्तियों के रूप में देखता है और उन्हें ब्रह्म में सम्बन्धित करता है। भर्तृहरि की यह धारणा भाषिक संरचना की दृष्टि से विवक्षित की गई है। यदि इसे अन्य दृष्टि से देखा जाए तो मुझे "ब्रह्म" की धारणा यहाँ पर आवश्यक नहीं लगती क्योंकि बिना ब्रह्म के भी हम एक तार्किक सगति प्राप्त करते हैं। त्रिकाल, काल की खण्डीय स्थिति को प्रकट करता है अनुभव और रचना के धरातल पर यही सत्य है और ऐतिहासिक दृष्टि से भी। दूसरे शब्दों में त्रिकाल की धारणा एक प्रक्रिया के रूप में भी ग्रहण की जा सकती है। इस सदर्भ में कवि की एक छोटी सी कविता है "अनागत के स्वागत में" जो विगत, वर्तमान और अनागत को अनुभव वृत्त में लाती है और उनके सापेक्ष एवं गत्यात्मक रूप को प्रकट करती है

तोड़ो,
रूढ़ विगत के घरे
किन्तु बुझाओ मत
उसकी विभा
इसे तो लाओ
ओट देकर अपने प्राणों की
वर्तमान तक
अनागत के स्वागत में
दीप्त नहीं होंगे
इसके बिना दीपक। (परिवर्तन जिए, पृ० १९)

यहाँ पर अतीत की विभा को वर्तमान की सापेक्षता में अर्थवत्ता दी गई है और अनागत का सभावना है उसका "दीपक" इस "विभा" के द्वारा ही दीप्त होगा। यहाँ पर वर्तमान प्रतीति विन्दु की महत्ता का भी परोक्ष

स्वीकार किया गया है क्योंकि वर्तमान ही वह बिन्दु है जहाँ पर खड़े होकर व्यक्ति अतीत को प्रासंगिक बनाता है और भविष्य को अनुमानित करता है स्वप्न देखता है जो यथार्थ की भूमि पर कल्पित होता है। स्टेश ने अपनी पुस्तक "टाइम एण्ड इर्टर्निटी" में (काल और अनन्तता) इस वर्तमान बिन्दु को 'अनत-अव' की संज्ञा दी है जो सदैव वर्तमान रहता है, वह क्रमशः पश्चगामी(भूत) और अग्रगामी(सभावना) स्थिति में सदैव गतिशील रहता है। अनागत की यह इच्छा एक मानवीय आकांक्षा है क्योंकि उसकी चेतना पश्चगामी(भूत) भी है और अग्रगामी भी(भविष्य)। यह चेतना की द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया है। कवि में भी यही स्थिति है। स्वतन्त्रता से पूर्व उसने अपना सब कुछ दाव पर लगा दिया था, एक ऐसे भविष्य के लिए जिसके आगे वर्तमान भी सिर झुकाए। यहाँ पर कवि की पीड़ा स्पष्ट है, स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद उसका मोह भग होता है जो पुरे देश का मोह भग है

नहीं आया

वह अनागत

जिसे हमने

अपना सब कुछ दाव पर

लगाकर बुलाया था

छोड़कर अहंकार

हर बड़े से बड़े वर्तमान

इसके आगे फिर झुकाएँ (नीली रेखा तरु, पृ० ३९)

कवि समय के साथ इसलिए आया था कि इसे थोड़ा आगे ले जाए या "जाना चाहता था इसे लाभकर" (बुनी हुई गम्भी) - ये दोनों स्थितियाँ समय को अतिक्रान्त कर इस तथ्य को प्रकट करती हैं कि मानव समय के आगे पूरी तरह से नतशिर नहीं हाना चाहता है। एक अन्य महत्वपूर्ण बात यह है कि कवि विगत को एक बल या शक्ति के रूप में स्वीकार करता है जो इसे कई बार थामता-संभालता है जैसे "एक गिरते हुए/संग्राम साथी को/ जान पर खेल जाने वाला दूसरा संग्राम साथी।" (व्यक्तिगत, पृ० १४८) यहाँ तक कि वह मृत्यु का प्राप्त होते रागीर को भी डमोलिए अर्थ देता है कि 'एमी मृत्यु/ वरदान भी हो सकती है/ आग आने वाले के लिए' (पनिर्वर्तन जिण, पृ० १५)

काल का यह मानवीय एव ः माजिक रूप राजनैतिक आर्थिक काल को भी अपने अदर समेटे हुए है क्योंकि कवि वर्तमान की स्थितियों एव विडम्बनाओं से पूरी तरह परिचित है खासतौर से वह आर्थिक विडम्बना से उद्भूत जीवन दृष्टि के प्रति इतना संवेदनशील है कि उसे लगता है

जिन्दगी शोरगुल हा गई है

दो पैसे से

दस पैसे तक

पहुचने का पुल हो गई है (परिवर्तन जिए पृ० ५१)

इसी सदर्थ में कवि के सामने यह नितात स्पष्ट है कि राष्ट्रीय पैमाने काल की सापेक्षता के अनुसार बदलते रहते हैं "कितने दिन टिकता है/अपने अपने समय का/ राष्ट्रीय पैमाना।" (वही पृ० ७७) यदि हम कवि की मारी काव्य यात्रा को समग्र रूप में देखे तो हम पाते हैं कि कवि विचार संवेदन के मानवीय पक्ष को अथवा मानवीय काल के भिन्न आनुभविक सदर्थों को समेटे हुए है जिसमें वैयक्तिक सामाजिक राजनैतिक एव दार्शनिक आशयों को रचनात्मक अर्थवत्ता दी गई है।

भवानी भाई की काल धारणा में एक तत्व अत्यन्त महत्वपूर्ण है कि वे काल को इतना महत्व नहीं देते हैं जितना कि अपने होने को क्योंकि उनका स्पष्ट कथन है

यदि तुम

अपने होने को

महत्वपूर्ण नहीं मानते

तो तुम

काल नहीं समझते

क्षण नहीं समझते। (नीली रेखा तक पृ० ९१)

यही नहीं कवि तो यहाँ तक कहता है कि "समय खुद तुम हो/जितनी देर तुम हो/ उतनी देर समय है।" (अधेरी कविताएँ पृ० 28) यहाँ काल से पूर्व "होना" या अस्तित्व को महत्व दिया गया है। दर्शन के क्षेत्र में एक मान्यता यह भी है कि काल चिरतन है, नित्य है, उसका अस्तित्व दृष्टा निरपेक्ष भी है, वह तो रहेगा ही, रचना में मानवीय एव ब्रह्मांडीय काल को अर्थवत्ता दी गई है जो व्यक्ति अनुभव सापेक्ष है।

उपर्युक्त विवेचन से यह नितात म्पाट है कि कवि न काल प्रत्यय का भिन्न रचनात्मक सदर्थों में अपन अनुभव विष्णो के द्वारा अथवत्ता प्रदान को है। यहां पर काल का चक्राकार रूप है मानव अनुभव सापेक्ष है त्रिकाल की निरन्तरता है अतीत और भविष्य के प्रति एक आशा है आर्थिक राजनैतिक काल का प्रत्यक्षीकरण है तथा इसकी गत्यात्मकता और द्वन्द्वात्मकता के प्रति जागरूकता। इस संपूर्ण स्थिति के प्रकाश में कवि काल का एक ऐसे हिमावी रूप में प्रस्तुत करता है जो अपनी वही में व्यक्ति का उसी समय शामिल करेगा जब वह अन्तर बाह्य की मापक एकता का अजाम दे सकेगा

बड़ा हिसाबी है काल

वह तभी लिखेगा

अपनी वही के किसी

कोने में तुम्ह

जब तुम

भीतर और बाहर को

कर लोग

परस्पर एक। (व्यक्तिगत, पृ० 544)

□

मुक्तिबोध काव्य में इतिहास-बोध का रचनात्मक स्वरूप

इतिहास मानव-सापेक्ष काल में घटित होने वाली एक सतत् प्रक्रिया है जो मानव जाति के उत्थान-पतन की रेखीय एवं चक्रीय गति है। इस दृष्टि से इतिहास मात्र तिथिक्रम और राजाओं सामंतों का इतिहास नहीं है, वरन् वह मानव की बाह्य एवं आंतरिक सांस्कृतिक यात्रा है। इतिहास की धारणा में अलिखित और लिखित दोनों प्रकार के इतिहास को शामिल करना जरूरी है क्योंकि अलिखित या प्रागृतिहास (मिथक भी, पुरातत्व भी) भी आगे चलकर लिखित रूप में इतिहास की द्वन्द्वात्मक-प्रक्रिया के अभिन्न अंग बन जाते हैं। इसी से, महापंडित राहुल ने इतिहास के लिए पुरातत्व को जरूरी माना है, और हम आगे देखेंगे कि मुक्तिबोध की इतिहास-धारणा में पुरातत्व का अपना विशेष स्थान है।

मुक्तिबोध की इतिहास धारणा उपयुक्त तत्वों को लेकर चलती है और इस धारणा को उन्होंने रचनात्मक ऊर्जा प्रदान कर, इतिहास की पुनर्रचना की है, अथवा दूसरे शब्दों में "प्रतिविश्व" की रचना की है। मुक्तिबोध के लिए इतिहास कोई "स्थिर" धारणा नहीं है, वह एक गतिवान् द्वन्द्वात्मक प्रत्यय है। जीवनानुभव कहाँ से आते हैं? व्यक्ति कहाँ से प्रेरणा और परम्परा ग्रहण करता है? इसका उत्तर मुक्तिबोध के अनुसार यह है कि जीवनानुभव विकास-प्रक्रिया (इतिहास) से आते हैं, और इतिहास इन्हीं अनुभवों और विचारों की गाथा कहता है। विचार, यथार्थ घटना से जन्म लेते हैं, अतः विचार और घटना का सापेक्ष सम्बन्ध है -

और उस म्यरा मे (आत्मा का)
 मानवेतिहास के घूमते भटकते हुए
 अगर वष
 दूर देश दशा के वृहत्-जीवनानुभव
 विवक के प्रतिनिधि
 किसी स्पष्ट लक्ष्य का छवि उत्कर्ष।

य जीवनानुभव "विवक" के प्रतिनिधि हैं इसका अर्थ यह हुआ कि अनुभव जय तक विवक द्वारा परिचालित नहीं हात तय तक व किसी "स्पष्ट लक्ष्य" के मोदय का नहीं देख सकन। य जीवनानुभव जय विवक द्वारा अर्थ प्राप्त करते हैं ता व ज्ञान क्षत्रा का सृजन करते हैं। असल म मुक्तिबाध की भृजन प्रक्रिया म ज्ञान मवदन का विशप स्थान है क्योंकि ज्ञान और अनुभव हमारी सबदना का गहरात है उसे व्यापक सदर्थ प्रदान करते हैं। यदि गहराई म दखा जाए ता य अनुभव कभी कभी पराक्ष या प्रत्यक्ष रूप मे "परम्परा" स भी आते हैं, उस परम्परा स हम क्या ल और क्या नहीं, इसका विवक जरूरी है जा विज्ञान-दशान का एक मुख्य प्रत्यय है।

मुक्तिबाध की इतिहास-धारणा म दो दृष्टियों का एक समन्वित रूप प्राप्त होता है, एक इतिहास का वस्तुपरक या भौतिकवादी द्वन्द्ववादी रूप, और दूसरा इतिहास का "आत्मपरक" रूप। मुक्तिबाध जब "बाह्य के अयातरीकरण" की यात करते हैं तब व बाह्य के महत्व को स्वीकार करते हुए भी उसके अभ्यातरीकरण पर भी जोर देते हैं क्योंकि सृजन-प्रक्रिया का यह एक अभिन्न अंग है जो परोक्ष रूप स इतिहास-बाध की रचनात्मक प्रक्रिया है। मुक्तिबाध न मार्क्स, डार्विन की वैज्ञानिक भौतिकवादी दृष्टि (वस्तुपरक) को स्वीकार करते हुए उस आत्म-चितन-प्रक्रिया से सम्यन्धित कर एक ऐसा 'रसायन' प्रस्तुत किया है जा एक तरह से "मुक्तिबाधीय इतिहास-सवदन" का व्यंजित करता है। यही कारण है कि मुक्तिबाध के इतिहास-बाध म "आत्मसघर्ष" का एक व्यापक अर्थवान् रूप है जो ऐतिहासिक सघर्षशील चतना को अर्थ प्रदान करता है। सच तो यह है कि मुक्तिबाध की दृष्टि इतिहास का एक "गति" के रूप म ग्रहण करती है। उनकी पूरी काव्य यात्रा यही गति है इतिहास है जो उनकी ज्ञान-सवेदन को प्रखर और अर्थवान् बनाता है यही कारण है कि मुक्तिबाध 'क्षण' को न पकड़ गति को पकड़ते हैं और जा भी रचनाकार इस 'गति' को पकड़ने का प्रयत्न करेगा, वह घटनाआ, परम्पराआ और विचार का 'मथन' करेगा और

इस 'मथन' स अपनी 'रचना-दृष्टि' का विक्रम करगा। 'अधर म' कविता इस दृष्टि स एक महत्वपूर्ण कविता है जा इतिहास क एक फल हुए "कैनवाम" का प्रस्तुत करती है जिसमें सदिया युगों की पीड़ा-व्यथा और विवर को छायाएँ अपन "गतिशील विम्व" फरती है। य विम्व इतिहास की गत्यात्मकता का साधकता प्रदान करत है

जिनम कि जल म-

मचत हाकर मैकडों सदिया ज्वलत अपन विम्व फरती।

बदना नदिया

जिनमें डूब है युगानुयुग म

मानव क आँसू

पितरा का चिता का उद्विग्न रग भी

विवर पीड़ा को गहराई बचने

डूबा है जिनम श्रमिक का मताप।

असल में, यह इतिहास की जनवादी परम्परा है जा श्रमिक की पीड़ा का भी 'लाकट' करती है। इतिहास का यह जनवादी रूप 'जन-मस्कृति' का इतिहास है जिसके निमाण म इतिहासिक शक्तियाँ और अनक वैचारिक शक्तियाँ का यागदान रहा है जा प्रजानात्रिक मूल्यों के द्वारा ही सम्भव हुआ है। आधुनिक मिथका म (जिनम इतिवृत्त का अत्यंत धूमिल रूप तथा अवधारणा का सघनोक्त रूप मिलना है जा पारम्परिक मिथका म भिन्न है) "जन-मस्कृति का मिथक" एक ऐसी शक्ति है जिसकी आर रचनाकार और विचारक लगातार टकरा रहे हैं। (इस पक्ष का सम्यक विवरण में अपनी पुस्तक 'मिथक दर्शन का विकास' के 'आधुनिक मिथक' नामक अध्याय म किया है। यहाँ मात्र मकत है)। मुक्तिवाध इतिहास के इसी विम्व स टकरत है, और अपन अनुभव एवं ज्ञान मवदना स व इतिहास की द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया का ग्रहण करत है। इतिहास की 'वस्तु' पारदर्शी हानों है निम्न काल के विम्व प्रतिच्छायित हान हैं। इतिहास की पुनरचना म इन्हीं काल विम्व का एक जैविक अनुभव रहता है। मुक्तिवाध की कविनाआ म एम काल विम्व का रचनात्मक रूप प्राप्त हाता है। य विम्व भिन्न क्षेत्रा म निर गए है, समाज, दर्शन, धर्म, पुरातत्त्व, विज्ञान और इतिहास म यथा जल, बरगद, महल, प्रस्तर, खण्ड, भूगर्भीय भदन, ग्रहणक्षम, पहाड़, चट्टानें, जीवाश्म, प्रकाशवर्ष, परमाणु, ऊर्जा, गणतीय मर्माकरण और सामुद्रिक रूपकार आदि। मय यह मानना है कि य सभी विम्व और रूपकार इतिहास

की विकासात्मक प्रक्रिया का किमी न किमी रूप में अर्थ' देते हैं। इस 'अर्थ' देने की प्रक्रिया में ऐतिहासिक 'बदना' को आकार-प्राप्त होता है और कवि का आत्मसंघर्ष वैयक्तिक न रहकर सामूहिक हो जाता है। कवि का रचना समार एक बीहड़ उबड़-खाबड़ समार है जिसमें ऐतिहासिक बदल पोड़ा है संघर्षरत मानव की ऊँचाई है। इसी पोड़ा का कवि ने ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में देखा है। 'महल' शापण शक्ति का चिह्न या प्रतीक है और उसका विरोध में जन की शक्ति है जो अपने अस्तित्व के लिए संघर्षरत है। इतिहास (युजुआ) की यह विडम्बना रही है कि इतिहास राजतंत्रों व राजाओं का ही रहा है वहाँ घुटन व पिसत आदमी की कथा कहाँ है? यह प्रश्न इतिहास की धारणा का ललकारता है और मुक्तिवाद का 'विद्रोही' मन इसे पूरी शिद्दत से अर्थ देता है। निम्न पंक्तियाँ में 'कान्दास्ट' के द्वारा इस पैन रूप में व्यक्त किया गया है

खूबसूरत कमरा में कई चार
हमारी आँखों के सामने
हमारे विद्रोह के बावजूद
बलात्कार किया गए
नक्षीब कक्षों में

★ ★ ★
सिकुड़ते हुए घरे में वे तन-मन
दबते पिघलते हुए भाप बन गए।

हम 'बागी' करार दिए गए और फिर "बद तहखानों" में फँक दिये गये। यह है आतंक और दमन का रूप। ऐसा क्या हुआ, इसका उत्तर स्वयं कवि के शब्दों में -

क्योंकि हमें ज्ञान था,
ज्ञान-अपराध बना।

इस पर इस 'महल' का इतिहास "रहस्य-पुरुष छायाएँ" हो लिखती है। फिर भी इस आतंक एवं तानाशाही में 'हम' (जन) जी रहे हैं, यह भी सृष्टि का क्या कम चमत्कार है। - "इतने भीम जड़ीभूत/टीलों के नीचे हम दबे हैं/फिर भी जी रहे हैं/सृष्टि का चमत्कार।" असल में, मुक्तिबोध ने इतिहास के इस सार्वकालिक 'व्यंग्य' को बड़ी मर्मकता से व्यक्त किया है। पुरातात्विक उत्खनन से रूपाकार (जीवाणु) को लेकर मुक्तिबोध ने परोक्ष

रूप स इतिहास का जो चित्र उपस्थित किया है, वह भी चट्टान के भीतर उभरते हुए 'हमारे' ही चित्र नजर आयगे ये चित्र 'आदमी' के हैं जो इतिहास के हाथिए पर हैं 'ता इन चट्टान की/आन्तरिक परता का सतहा में/चित्र उभर आयगे/हमारे चहरे के तन बदन के शरीर का।"

इससे स्पष्ट है कि मुक्तिबाध बाह्य यथार्थ को एक आन्तरिक ऊर्जा प्रदान करते हैं और इस ऊर्जा का अनेक तरह के विम्बा रूपाकार प्रतीका से सम्बद्ध कर इतिहास की पुनर्रचना करते हैं। आन्तरिकता को यह परिणति निरपेक्ष नहीं है, वह स्वकद्रित नहीं है। (जैसा कि अस्तित्ववादिया में देखो जाती है)। वह काव्य चेतना और ज्ञान चेतना दोनों में अन्तर्निहित है। बाह्य के प्रति गहरी प्रतिबद्धता मुक्तिबाध की कविता को जहाँ यथार्थवादो बनाती है, उसे इतिहास व परम्परा से जोड़ती है, वहाँ यह सारा "परिदृश्य" अर्थवान हो जाता है जब व्यापक आन्तरिकता का सम्पर्क उसे प्राप्त होता है। मेरी दृष्टि से, इतिहास की व्याख्या वस्तुपरक होते हुए भी वह व्यक्ति या 'स्व' के स्थान को 'सापेक्ष' महत्त्व देती है। इतिहास की व्याख्या 'अर्थ' प्रदान करने में है और 'यह अर्थ' उसी समय प्राप्त हो सकता है जब व्यक्ति अपने को उस ऐतिहासिक प्रक्रिया में 'लोकेंट' कर सके। इतिहासकार इस कार्य को तथ्या और साक्ष्य के विवेचन द्वारा करता है और रचनाकार इस कार्य को तथ्या एवं साक्ष्यों का सहारा लेकर 'संवेदना' के स्तर पर "रचनात्मक 'अर्थ' देता है। मुक्तिबोध व्यक्ति के इस "लोकेशन" के प्रति सजग है क्योंकि इतिहास की गति में व्यक्ति की "कटी-पिटी निजत्व रेखाएँ" कभी भी समाप्त नहीं हो सकती हैं।

लगता है मेरे इस पठार
पर ये जो गोल, टीले या पत्थरी उभार,
उनमें
कटी-पिटी निजत्व रेखाएँ
व्यक्तित्व रेखाएँ-
जिन्दा हैं सब, जीवित अभी तक।

स्पष्ट है कि यहाँ इतिहास और व्यक्ति सापेक्ष हैं एक दूसरे को प्रभावित करते हैं।

मुक्तिबोध की इतिहास धारणा में परम्परा, वह भी "गतिशील परम्परा" का स्थान है। वह परम्परा को विवेक सम्पन्न ज्ञान से ग्रहण करता है। यह

एक सत्य है वर्तमान अतीत की उपज है और भविष्य वर्तमान की कोख में जन्म लेता है। अतः 'जीवित अतीत' की पहचान, इतिहास-बोध की पूर्वमान्यता है। मुक्तिबोध में 'जीवित अतीत' की पहचान है, वह परम्परा का ज्ञान-प्रक्रिया के द्वारा ग्रहण करते हैं, किसी रूढ़ या अर्थाविश्वास के तहत नहीं। कवि का यह कथन इसका प्रमाण है-

कि वे तो दे गए हैं, अद्यतन सब शास्त्र
मेरा भी सुविकसित हो गया है मन
मेरे हाथ में है क्षुब्ध सदियाँ के, विविध भाषी, विविध दशी,
अनेका ग्रन्थ-पुस्तक-पत्र, जिनमें मगन होकर मैं
जगत सबेदनो से आगमिष्यत् के
सहो नक्शे बनाता हूँ।

अतः चाहे आंतरिकता या 'स्व' हो, या परम्परा हा, ऐतिहासिक प्रक्रिया में इन दोनों का महत्त्व है जो एक तरह से विषयी और विषय (सब्जेक्ट-आब्जेक्ट) के सम्बन्ध का अध्ययन है। यह सत्य, क्रिस्टोफर कॉडवेल के अनुसार मनुष्यों की उत्पादन-प्रक्रिया तथा प्रकृति (जैव-अजैव) पर मनुष्यों के प्रभाव का अध्ययन है। यदि हम इस उत्पादन क्रिया को सृजन क्रिया से जोड़ दें, तो इतिहास उन दोनों क्रियाओं का एक समन्वित रूप है।

मुक्तिबोध के इतिहास बोध में दो तत्त्व प्रमुख हैं-परिवर्तन और प्रगति। परिवर्तन के द्वारा प्रगति संभव होती है जो रेखीय भी है और चक्राकार भी। यह ऐतिहासिक प्रगति द्वन्द्वात्मक है जो वर्ग संघर्ष को जन्म देती है। मार्क्स ने जहाँ जगत को समझने का नया रास्ता दिया, वहीं उसे परिवर्तित करने की दृष्टि दी। मार्क्स का यह क्रान्तिदर्शन सर्वहारा को केंद्र में लाता है। मुक्तिबोध ने मार्क्स की द्वन्द्वात्मक धारणा को स्वीकार किया और उसे जन-संघर्ष मापेक्ष माना। असल में, मुक्तिबोध ने शोषण को सर्वहारा तक न सीमित कर, उसे 'जन' तक स्वीकार किया है। एक तरह से वह सर्वव्यापी शोषण के प्रति सजग है जो एक 'बदीगृह' है- "शोषण के बदीगृह जन्मे/ जीवन को तीव्र धार होंगी।" ये जन क्या है, कुहरे के जनतंत्री यानर जो भीड़ है, डार्क मासेज है-

सत्ता के शिखरों पर स्वर्णिम
हमला उ कर बैठे खतरनाक

कुहरे के तनतत्री, बानर ये, नर ये।
समुदाय, भीड़
डार्क मामेज ये, मॉब ये।”

मुक्तिबोध में यह मॉब या जिन्हे हम ‘डार्क मासेज’ कहते हैं वे वर्ग चेतना का एक क्रियात्मक रूप है। यह निष्क्रिय इकाई नहीं है। जब भीड़ लक्ष्य प्रेरित होती है, तो वह क्रांति की ओर बढ़ती है। आलोचकों ने नयी कविता को व्यक्तिवादी कविता कहा है और अपने सृजन के लिए भीड़ को खतरनाक माना है। मुक्तिबोध ने भीड़ की व्याख्या करते हुए इसका उत्तर दिया है—“कोई भी बुद्धिमान व्यक्ति यह जानता है कि एक स्थान में सगठित एकत्रित जनता भीड़ नहीं है। जहाँ एक प्रेरणा और उद्देश्य है, वहाँ एक स्फीत और सक्रिय चेतना है। दश-विदेश के पिछले इतिहास से हम यह सूचित होता है कि सगठित जनता ने असाधारण कार्य किये हैं। हमारे कई नए कवियों को समूह से ही डर लगता है। क्यों? इसलिए कि परिचयी विचार उसे वैसा ही सिखाते हैं।” (एक साहित्यिक की डयरी) ‘जनता विवेक शून्य है भीड़ है, उसका साथ मत दो। तुम सचेत व्यक्तिवादी प्राण केंद्र हो’— ये वाक्य मुक्तिबोध की उस आत्मग्लानि को व्यंग्यात्मक रूप में रखते हैं जो नये कवियों में घर कर रही थी। मुक्तिबोध के अनुसार ऐसी विचारधारा प्रति क्रियावादी है जो बुद्धिजीवियों को जनता से अलग करने की नापाक साजिश है। रचनाकार और विचारक ‘जन’ से प्रेरणा लेता है, उससे ऊर्जा प्राप्त करता है। मुक्तिबोध को ऐसी ‘भीड़’ से रागात्मक सम्बन्ध है क्योंकि वह उसी वर्ग का व्यक्ति है। वह ऐतिहासिक ‘दर्द’ से अन्तर्व्याप्त है तभी इतिहास बोध उसकी रचना-प्रक्रिया में घुल गया है।

वे दिशाकालधन वातावरण-पटल जैसे
चलते-जन-जन के साथ
वे हैं आगे वे हैं पीछे

इसी शोषण की प्रक्रिया पर इतिहास का दर्शन प्रस्तुत किया गया है—‘उनको ही पीड़ा को बुनियाद पर हो/खड़ा किया गया है एक ढाँचा/ एक फिलासफी मुक्तिबोध के इतिहास बोध (रचना प्रक्रिया में भी) में आक्रोश का तोखा स्वर सारी रचनाप्रक्रिया में जन्म हाँ गया है वह आरोपित तथा क्षणिक भावावेश का नहीं है। अमल में, वे विद्रोह एवं क्रांति को ‘आवेश’ के रूप में नहीं लेते हैं, वरन् एक ‘समझ’ और ‘एहसास’ के रूप में लेते

है। क्रांति का रूप सगठित आवेश का रूप है जो दूरगामी प्रभाववाला होता है, वह क्षणिक आवग का रूप नहीं है। इस क्रांति का आवाहन व विम्ब-सृजन द्वारा कहते हैं यथा तड़ित उजाला, या शक्ति का पहाड़ आदि यथा “क्रोध की गुहाआ का मुँह खोलने/शक्ति के पहाड़ दहाड़ते/” अथवा “समय का कण-कण/गण की कालिमा से/बूँद-बूँद चू रहा/ तड़ित उजाला बन”। यहाँ पर कालिमा विम्ब से तड़ित उजाला फूट रहा है जो श्याम और श्वेत के सापेक्ष सम्बन्ध को व्यक्त करता है, यह संवध हमें ऋग्वेद में भी प्राप्त होता है जो सृष्टि के उद्भव को कालिमा से मानता है। असल में ये “आद्यरूप” है जो कवि की रचना प्रक्रिया में नय अर्थ का वाहक हो गये हैं। इसी के साथ, बुद्धिजीवियों की क्रांति में एक विशिष्ट भूमिका होती है, इसे व ‘ग्रहाराक्षस’ कविता में परोक्ष एवं नकारात्मक रूप में मानते हैं। स्थिति यह है कि यह वर्ग भी रक्तपायी ‘वर्ग’ में “नाभिनाल बद्ध” रूप से जुड़ा हुआ है जिसकी ओर मुक्तिबोध इस तरह संकेत करते हैं-

मय चुप, साहित्यिक चुप और कवि जन निर्वाक्
चितक, शिल्पकार, नर्तक चुप है
रक्तपायी वर्ग से नाभिनालबद्ध ये सब लोग
नपुंसक भोग-शिरा-जालों में उलझे।

इतिहास हम यह बताता है कि क्रांति के पीछे विचारको-रचनाकारों का एक क्रियात्मक योगदान होता है, और मुक्तिबोध के इतिहास-बोध में क्रांति की यह अवधारणा है जो एक गतिशील प्रत्यय है।

मुक्तिबोध ने इतिहास को एक गति के रूप में और यहाँ तक कि एक ‘मूल्य’ के रूप में ग्रहण किया है। “इतिहास ही यताणा” यह वाक्य उसकी मूल्यवत्ता की ओर परोक्ष संकेत है। इतिहास मानव सापेक्ष है, और कवि के अनुसार “इतिहास स्तरों में तब हमारा चिह्न रह जाएगा” -यह कथन इतिहास और व्यक्ति के संवध को दिखाता है। इतिहास से ही व्यक्ति ‘दृष्टि’ लेता है, और ‘जन’ उसके केंद्र में है। ‘व्यक्ति’ से ‘जन’ तक की यात्रा इतिहास यात्रा है और मुक्तिबोध का इतिहास बोध इसी व्यापक सत्य का उद्घोष है।

अफ्रीकी कविता का परिदृश्य

समकालीन अफ्रीकी कविता का परिदृश्य व्यापक है। विडम्बना यह रही है कि अफ्रीकी महाद्वीप के 'बोध' को अभी तक हमने उपनिवेशवादी दृष्टि से ही देखा है, और यदि यह कहा जाए कि हमारा अफ्रीकी बोध "आदिम" या "स्टेरियो टाइप" ही अधिक है, तो अत्युक्ति न होगी। क्या अफ्रीका की संस्कृति और उसके इतिहास को मात्र उपनिवेशकाल तक सीमित माना जाए? मेरे विचार से यह उचित नहीं है क्योंकि अफ्रीका का इतिहास उपनिवेश काल से पूर्व कई शताब्दियों का इतिहास है। ट्वेन-गेमर का यह मत है कि सुहेल क्षेत्र, सोमल, मालिन और मोस्सी आदि क्षेत्रों का इतिहास अकान, ईवी फोती तथा योसबा जातियों का एक जैविक इतिहास है। यही नहीं, (१६-१७) शताब्दी में अफ्रीका में अनेक 'नगर-राज्य' (मध्यअफ्रीका में) का निर्माण हुआ जो हमें यूनान के 'नगर-राज्यों' की याद दिलाते हैं। यह मही है कि इन 'नगरराज्यों' के बारे में हम कम ही जानते हैं (यथा काजम्बो, बुन्जोरी मोम्बासा आदि), लेकिन इतना निश्चित है कि इस दीर्घ काल के इतिहास का हम अफ्रीकी-इतिहास का अभिन्न अंग मानते हैं। अफ्रीका का नृत्त्वशास्त्रीय और रोमानी अध्ययन उन्हें "जन-जातियों" (?) के तौर पर ही स्वीकार करता है और इस प्रवृत्ति को आज का अफ्रीकी समाज नहीं मानता है, यहाँ तक कि वह अपने को "ट्राइब" भी नहीं कहना चाहता है। यह एक सत्य है कि किसी भी संस्कृति के इतिहास में आदिम या आद्य-संस्कार होते हैं और यही बात अफ्रीकी

समाज के प्रति मृत्यु है। आज का अफ्रीकी-समाज भी परम्परा और आधुनिकता के द्वन्द्व से गुजर रहा है, और इसका प्रमाण है वहाँ की कविता (साहित्य भी)। जहाँ एक ओर यह कविता जातीय "स्मृति" और लोकवृत्तों को धरोहर के रूप में स्वीकार करती है, वहाँ वह आधुनिक विचारों, प्रतीकों और नए आशयों को अपने तरीके से "अर्थ" दे रही है। इससे यह स्पष्ट होता है कि आज की अफ्रीकी कविता जहाँ एक ओर जातीय-स्मृति के सरोकारों से सर्वोन्मुखित है, वहीं वह उपनिवेशवादी शोषण के विरुद्ध सघर्ष की कविता है, इस 'सघर्ष' में 'जातीय स्मृति' के रूपाकार अपनी अहम् भूमिका अदा करते हैं, यही नहीं प्रकृति और प्रेम के आशय और रूपाकार इस 'सघर्ष' चेतना को 'गति' देते हैं। इस उपनिवेशवादी शोषण की प्रक्रिया ने कमावश रूप में तीसरी दुनिया के देशों में सघर्ष एवं विद्रोह की चेतना को क्रमशः बल प्रदान किया और इस तरह अफ्रीका के मुक्ति-आन्दोलन में वहाँ के कवियों और रचनाकारों का विशेष हाथ रहा जिन्होंने भोक्ता और दृष्टा के रूप में, इस सघर्ष चेतना को साँन पर चढ़ाया और अपनी संवेदना का हिस्सा बनाया। इन कवियों की विद्रोह और सघर्ष चेतना में "नारेबाजी" नहीं है, बरन् सघर्ष की एक अर्थवान् व्यञ्जना है जो शायद प्रतिबद्धता के बगैर संभव नहीं है। यह संवेदना वस्तुओं, घटनाओं, चरित्रों तथा लोक-रूपाकारों के द्वारा संकेतित होती है। उदाहरणस्वरूप, दक्षिण अफ्रीका के कवि सिका सोपाम्ला "आडू के पेड़" के द्वारा उस संवेदना को प्रकट करते हैं:-

“हवा में जड़ बना देने वाली गर्मी से बात करो
पूछो, कि नृशंसता कब तक जारी रहेगी,
आओ, बात करो आडू के पेड़ से
पता कर कि जमीन पर होना कैसा लगता है
आओ, हम शैतान से खुद ही बात करो
यही समय है कि
गर्म लोहे पर चोट करो। (सिका सोपाम्ला)

दूसरी ओर, मेनेगल के प्रसिद्ध कवि मंगोर "अश्वेत-रक्त की चेचैनी" को वाणी देते हैं -

“मुनो हमारे गीतों को मुना
मुना, हमारे अश्वेत रक्त की चेचैनी
मुनो, खाले हुए गाँवों के बीच

अफ्रीका की काली नब्ज सुनो।" (सेघोर)

इसी बेचैनी में जातीय स्मृति का सार्थक निर्धारण है क्योंकि कवि उस स्मृति से सघर्ष के लिए प्रेरणा लेना चाहता है तथा सेघोर इसी कविता में आगे कहता है-

मुझे अपने पुरखों की गंध को जानने दो
उनकी जीवित आवाज को सुनने और दोहराने दो
मुझे सीखने दो जीना,
इससे पहले कि
मैं नींद की अतल गहराईयो में
उतर जाऊ एक गोताखार से भी ज्यादा। (सेघोर)

अतः, अफ्रीकी कविता के पूरे परिदृश्य में जहाँ एक ओर उपनिवेशवाद से सघर्ष की ऊर्जा नजर आती है, वही जातीय परम्परा, मौखिक परम्परा तथा लोक आशयों का जो रूप दृष्टिगत होता है, वह कवि को अपनी "जमीन" से जोड़ता है। यह सघर्ष चेतना (१९१५-२०) के मध्य अपना आकार ग्रहण करती नजर आती है जब अश्वेत अमरीका का प्रभाव अफ्रीका पर पड़ता है और आगे चलकर (१९६०-७०) के बीच अफ्रीका की सघर्ष चेतना का प्रभाव अमरीका की अश्वेत जाति पर पड़ता है। यही वह बिंदु है जब अफ्रीका सौंदर्यबोध और नीग्रोच्युड का अश्वेत काला-आंदोलन का प्रभाव वहाँ के साहित्य पर ही नहीं पड़ता है, वरन् ससार में जहाँ-जहाँ भी अश्वेत-सघर्ष का रूप प्राप्त होता है (यथा अमरीका, अफ्रीका, वेस्ट इंडीज, लेटिन अमरीका), वहाँ इस आंदोलन का प्रभाव लक्षित होता है। अनेक विचारकों का तो यहाँ तक मत है कि अश्वेत जाति ने ही अमरीका का निर्माण और विकास किया, और इन्हीं के कारण अमरीका एक "शक्ति" के रूप में उभर कर आया।

अफ्रीकी इतिहास में जो सबसे अधिक महत्वपूर्ण आंदोलन माना गया है, वह है कीनिया का "माऊ माऊ" आंदोलन जो ब्रिटिश साम्राज्यवाद के खिलाफ एक सशस्त्र आंदोलन था। "माऊ" का अर्थ है आतंकित करना। किंग मार्टिन लूथर (जूनियर) का विचार था कि इसी आंदोलन के द्वारा अश्वेत अपनी मुक्ति प्राप्त कर सकते हैं और साथ ही, उनके सघर्ष में यह आंदोलन विचारधारात्मक शक्ति प्रदान कर सकता है जो उसकी रचनाशीलता को भी 'गति' दे सकता है। इसी आंदोलन ने सुहेली भाषा को

वह स्थान दिया जो अफ्रीकी जागरण में अहम् भूमिका अदा कर सकी। इसी के साथ 'शब्द' की यातुक शक्ति (वर्ड-मैजिक) को महत्त्व दिया गया जो वस्तुओं को अपने अधिकार में करने में समर्थ है, और यही शक्ति कविता के शब्दों में भी होती है। इसे "आभामी विज्ञान" (सूडो-साइंस) भी कहते हैं जो विज्ञान का आदिम रूप हैं जो प्रकृति-शक्तियों पर विजय या अधिकार प्राप्त करने के निमित्त प्रयुक्त होता था। जर्मन विचारक जान हिन्ज जॉन जिसने अफ्रीकी समाज एवं संस्कृति का महत्त्वपूर्ण अध्ययन किया है, उसका मत है कि "नोम्सो" या शब्द के द्वारा व्यक्ति या समूह एक प्रभाव-मडल की सृष्टि करता है जिससे कि वस्तु क्रमशः नियंत्रित हो जाती है। अतः शब्द-यातु के अभ्यास से कविता के शब्दों का दूरगामी प्रभाव पड़ता है।" दूसरी ओर प्रसिद्ध कवि सेंघोर का कथन है कि अफ्रीकी साहित्य और कला की प्रक्रिया सामूहिक और प्रकार्यात्मक (फ़ंक्शनल) हैं जो परोक्ष रूप से "शब्द-यातु" पर आधारित है। इसे हम अपनी जरूरतों के लिए प्रयुक्त करते हैं। अफ्रीकी नाम, लोकवृत्त, आशय आद्यरूपों का प्रयोग शब्द की इसी शक्ति के द्वारा घटित होता है जो मात्र अफ्रीकी कविता में ही नहीं, बल्कि अमरीका की अश्वेत कविता में भी प्राप्त होता है। अहमद अलहामिसी और वेंगारा ने अपने संपादन "ब्लैक आर्टःएन अन्थॉलोजी आफ ब्लैक लिटरेचर" की भूमिका में ये काव्य पक्तियाँ प्रस्तुत की हैं

"ओ, मुलुगू (देवता)

हम तुझे ये बलि की वस्तुएं भेंट करते हैं

कि तुम हमें वह शक्ति दो

जिससे हम अपने ठथियारों को

प्रदीप्त कर सकें

अपनी भुक्ति के सशस्त्र संघर्ष में।"

अफ्रीकी कविता का यह साहित्यिक गुरिल्ला रूप अनायास नहीं आया, बल्कि वह तीन सोपानों से क्रमशः घटित हुआ। पहला काल ग्रहणशीलता का माना गया जिसमें पारचात्य प्रभाव को आत्मसात् किया गया। इसके बाद पूर्व-संघर्ष काल है जो संघर्ष या 'कन्फ्रेंटेशन' की तैयारी का समय है तथा तीसरा "संघर्ष की तीव्रता" का काल है जिसमें संघर्षरत कवि का वह रूप है जो सोयी हुई जनता को शोषण के विरुद्ध खड़ा कर सके। अनेक रचनाकार जिन्होंने कभी लिखना भी नहीं सोचा था, वे लेखन कार्य में नयी "ऊर्जा" लेकर प्रविष्ट हुए और नए "यथार्थ की क्रियात्मकता"

मे अपना योगदान दिया। इस 'क्रियात्मकता' में मौखिक परम्परा का भी अपना हाथ रहा है क्योंकि इस परम्परा के गीतों में भी परोक्षतः मृत्यु बोध, सघर्ष-चेतना तथा सवेदना के भिन्न स्तर प्राप्त होते हैं जिनका प्रभाव अफ्रीकी कवियों पर पड़ा है। इथोपिया, कोंगो, दक्षिण अफ्रीका, तथा नाईजीरिया आदि के लोकगीतों में सघर्ष तथा राग-सवेदन के भिन्न स्तर प्राप्त होते हैं। उदाहरणस्वरूप, एक गीत है यूथोपिया का जिसमें बधू से कहा जाता है कि यदि तुम्हें पति के घर में सरपट खच्चर और चोगा न मिले तो तुम उसकी पिडली पर लात मार कर आ जाना—

“चाहिए तुम्हें सरपट खच्चर
न दें वे यह सब तो,
तो तुम उनकी पिडली पर
मार कर लात
आ जाना घर।”

नाईजीरिया के एक लोकगीत में “भूख की पीड़ा” को व्यक्त किया गया है जो अफ्रीकी कविता में अनेक रूपों में अभिव्यक्त हुई है—

भूख एक आदमी को छत पर चढ़ा देती है
और वह शहतीर से लटका रहता है।
भूख किसी को लिटा देती है
जो खड़ा नहीं रह सकता
जब भूखा नहीं होता है मुसलमान, वह कहता है
मना है हमें बानर खाना
और जब भूखा होता है इब्राहीम
वह खा लेता है बानर।”

यही नहीं लोकगीतों में माता, पिता, बेटा और बधू बार-बार आते हैं (आधरूप के समान) और अफ्रीकी कवि के लिए वे “अस्मिता” के अंग हैं नहीं हैं, वरन् वे कभी-कभी मुक्ति और सघर्ष के वाहक हो जाते हैं। मोजाम्बिक के कवि जार्ज रिबोलो ‘माँ’ के माध्यम से उस ‘ऊर्जा’ का आवाहन करता है जो ‘माँ’ को मुक्त कर सके -

“माँ, कितना सुंदर है मुक्ति के लिए लड़ना
लाम पर जब डटा रहता हूँ
तुम्हारी छवि उतर आती है

मे तुम्हारे लिए ही लड़ता हूँ माँ
ताकि पोछ सकू
तुम्हारी आँखों के आँसू।" (जार्ज रिवोलो)

इसी तरह नाईजीरिया के प्रसिद्ध कवि ओकारा बेटे को संबोधित कर
हल्के व्यंग्य के द्वारा 'शोषण' की धूमिल क्रिया का संकेत करता है:-

"पर जब वे मिलाते हैं हाथ
उनका हृदय नहीं होता
जबकि उनका बाया हाथ
मेरी खाली जेब टटोलता रहता है।" (ओकारा)

इसी सदर्भ में एक महत्वपूर्ण बात यह है कि यहाँ पर 'प्रणय' भी
कभी-कभी मात्र "अन्तर्ग्रहण" न होकर वह "खमीर" है देशप्रेम का
शोयिका (नाईजीरिया) की ये पक्तियाँ ले-

"प्रेम,
अकेला ही नहीं प्राप्त करता
परिपूर्णता
आलिंगन अन्तर्ग्रहण है
नर और नारी का प्यार ठठता है खमीर
राष्ट्रप्रेम की!" (शोयिका)

अफ्रीकी ही नहीं, बल्कि सारी अश्वेत कविता में 'सुदरता' की धारणा
अभिजात सौंदर्य-भावना से अलग "काले" के सौंदर्य को एक प्रतिलोम के
रूप में रखता है। दूसरे शब्दों में अश्वेत कवि अश्वेत-सौंदर्य को श्वेत-सौंदर्य
के समकक्ष रखना चाहते हैं और साथ ही, सौंदर्य को सघर्ष और 'श्रम' से
जोड़कर "सौंदर्य के सघर्षशील रूप" को अर्थ देना चाहते हैं। दक्षिण
अफ्रीका के कवि ए० एन० सी० कुमालो ने नेशनल कांग्रेस की महिलाओं की
नेता लिलियन नोयी पर एक कविता लिखी जब वह पन्द्रह वर्षों का कठोर
यातनापूर्ण कारावास काट कर आती है उस समय वह ५९ वर्ष की थी -

"तुम एक शेरनी हो/निडर/निर्भीक
सुनो लिलियन,
उनसठ की उम्र में
हर स्त्री सुंदर हो
जैसे कि तुम।"

इस प्रकार हम देखते हैं कि अफ्रीकी कविता का सौंदर्यबोध अभिजात मानसिकता का न होकर वाचिक परम्परा की सामूहिकता पर ही अधिक आश्रित है और यह सौंदर्य मात्र आत्मगत न होकर वस्तुगत सघर्ष-चेतना को व्यक्त करता है जो समूह और व्यक्ति के द्वन्द्व से उपजा सौंदर्य-बीज है। अफ्रीकी आलोचक नोरेत्जे का यह मत है कि अफ्रीकी और अश्वेत कविता में सघर्ष और आक्रमण है, पर हिंसा की नारेबाजी नहीं है। कविता को मुद्रा अहिंसक होते हुए भी सघर्षशील है जो अपने 'शत्रु' को पहचानती है। दूसरी महत्वपूर्ण बात यह है कि इन कवियों ने अतिथथार्थवाद (सूरियलिज्म) में फ्रांससी प्रतीकवाद को नहीं प्रविष्ट होने दिया जो कुठाओ तथा अचेतन प्रवृत्तियों का रगमथल है। अफ्रीकी कविता में अधिकतर जो प्रतीक बिम्ब आए हैं, वे या तो 'लोक' के हैं या आध्यात्म के। ये प्रतीक मानसिक रूग्णता एवं सेक्स के रूप नहीं हैं जो हमें फ्रेंच प्रतीकवाद में प्राप्त होते हैं। अतः अफ्रीकी कविता में 'काला-सौंदर्य' मात्र कल्पना नहीं है, वरन् वह एक क्रियाशील विचार है जो एक साहित्यिक आंदोलन के रूप में सामने आया। काला 'कुरूप' नहीं है, वरन् वह सृजन का सस्पर्श पाकर 'सुंदर' हो जाता है, उसी प्रकार जैसे कुरूप सृजनात्मक होकर सुंदर हो जाता है। निराला तथा नागार्जुन आदि हिंदी कवियों में भी सौंदर्य का यह रूप प्राप्त होता है जो श्रम और सघर्ष का सौंदर्य है। सार्त्र ने इस कालेवाद को "अतिवाद" कहा है जो मेरी दृष्टि से उचित नहीं है। यह इसलिए कि 'कालावाद' एक नकारा हुआ जाति का वह बल एवं ऊर्जा है जो उपनिवेशवादी प्रभुसत्ता के समकक्ष एक शक्तिशाली सकारात्मक हथियार है जिसका सबंध उनकी जातीय अस्मिता से है। क्या योरोप काले संगीत, काले नृत्य तथा काले सौंदर्य को नकार सका है जबकि सत्य यह है कि इनका प्रवेश योरोपीय समाज में हो चुका है। यह भी एक सत्य है कि अश्वेत मानसिकता ने ऐसा कोई व्यवहार नहीं किया जो श्वेत-घृणा और अन्याय के समकक्ष रखा जाए। इतनी नफरत, अन्याय, शोषण तथा अत्याचार से लगातार जूझते हुए भी अश्वेत साहित्य का कालावाद नस्लवाद की घृणा से नहीं जुड़ता है जिसके दर्शन हमें श्वेत मानसिकता में प्राप्त होते हैं। सोयका, माइकेल ऐंकिरो, क्लार्क तथा ओकिम्बो आदि कवियों ने इस वैचारिक ऊर्जा को संवेदना में ढाला और इस तरह उसे अपने अस्तित्व और सघर्ष का वाहक बनाया। क्रिस्टोफर ओकिम्बो ने राष्ट्रीयता के तत्त्व की गतिशील रचना की और ओकारा जैसे कवियों ने लोक-परम्परा के सांस्कृतिक पक्ष की खोज

को। इस प्रकार अफ्रीका की इस नयी कविता ने जनजागरण की चेतना को विकसित किया। यही नहीं, इन कवियों ने विदेशी भाषा (अंग्रेजी) के मोह को भी छोड़ा जिसमें वे लम्बे समय से रचना कर रहे थे, उन्हें यह लगा कि क्या वे श्वेत शासकों के लिए लिख रहे हैं? अतः अफ्रीका का नया कवि पुनः सुहेली, होजा, वाण्ड आदि की रचनात्मक संभावनाओं की ओर बढ़ा। इससे हुआ यह कि नया कवि अपनी 'जमीन' में जुड़ा और उनका शब्द-शब्द मुक्ति और संघर्ष के लिए बलिदान हुआ। नाईजीरिया के राष्ट्रकवि ओकिम्बो ने एक स्थान पर लिखा है कि 'मेने कविता लिखना उस समय आरम्भ किया जब मेने एक कराहते हुए राष्ट्र को अपने अंदर महसूस किया और तब मुझे लगा कि मैं अपने अंदर मुड़ कर देखूँ। जब मैं अपनी तलाश में अपने भीतर ठहरा तो मेरे अंदर से जो 'संघर्ष' बाहर निकला, वह कविता बन कर फूट पड़ा।" ओकिम्बो की निम्न पंक्तियाँ जो मेघ-आगमन से संबंधित हैं, उसमें संघर्ष और विद्रोह की तीव्र बेचेनी है:-

अब जबकि

विजयी सेना की शोभायात्रा

सड़क की छोर पर है

ध्यान दो, ओ नर्तको, ओ-मेघ-गर्जनाओं।

रक्त की गंध तेरती हुई

अपराह के नील-लोहित-कुहासे में" (ओकिम्बो)

कवि की यह ओजस्वी वाणी हमें बरबस निराला 'बादल-राग' कविता की याद दिलाती है जो परोक्षतः उपनिवेशवादी शोषण से मुक्ति की अदम्य आकांक्षा रखने वाली कविता है। अतः अफ्रीकी कविता एक बड़े सांस्कृतिक समाज के विद्रोह की कविता रही है जिसने उनके मुक्ति-संघर्ष को बल दिया, वहीं वह अब समानता और विकास के लिए संघर्ष करती हुई कविता है। इसी से, अफ्रीकी कवि, कविता को राजनीति से सम्बद्ध करके देखता है, वह तो यहाँ तक कहता है कि जहाँ हर वस्तु, हर सोच परोक्ष या प्रत्यक्ष रूप से राजनैतिक हो, वहाँ कविता में राजनीतिक-मुहावरे से परहेज क्यों? इस तरह जहाँ अफ्रीकी कविता नए मुहावरे को अर्थ देती है, वहीं वह परम्परा में कटी नहीं है। कहा जाता है कि इस दृष्टि से नाईजीरिया का साहित्य सबसे समृद्ध है। लम्बे संघर्ष के बाद नाईजीरिया १९६३ में गणराज्य बना। और तभी उसने फुलेनी, योरुबा तथा इया आदि

जनजातियों की काव्य परम्परा को नया सदर्भ दिया, वही चिनुआ अचिबी ने अश्वेत कविता को उसका वह सौंदर्यशास्त्र दिया जो उनकी जमीन से जुड़ा अभिजात् मानसिकता के प्रतिपक्ष का सौंदर्यबोध था। बोले सोयिका ने कविता, उपन्यास, निबंध तथा पत्रकारिता में वह योगदान दिया जिसने अश्वेत साहित्य को विश्व के रंगमंच पर प्रतिष्ठित किया। यही नहीं, सोयिका ने नोबेल पुरस्कार प्राप्त कर अश्वेत प्रतिभा किसी से कम नहीं है, यह सिद्ध कर दिया। इसी प्रकार, दक्षिण अफ्रीका के कवियों ने राजनैतिक चेतना के साथ मानवीय संघर्ष तथा मानवीय संस्कारों को "अर्थ" दिया। डेनिस ब्रूडस, चुगारा, एरिक मेजनी, बेजांमिन मोलाइसे तथा हेनरी पेट जैसे कवियों ने यहाँ की काव्य-प्रतिभा को विकसित कर, उसे विश्व में विशेष स्थान दिलवाया। मोलाइसे जैसे युवा कवि को फासी पर लटका दिया गया, लेकिन उसकी भविष्यवाणी "काले राज्य करेंगे" सत्य हो गयी है। नेल्सन मंडेला यहाँ के कवियों के लिए संघर्ष-चेतना का प्रतीक बन गया। बोले सोयिका की लम्बी कविता "उसने कह दिया, नहीं" मंडेला को एक संघर्ष-प्रतीक के रूप में प्रतिष्ठित करती है जिसने 'जलपोत' का मार्ग ही बदल दिया -

और उन्होंने देखा-

उसके हाथ की बधी हुईं मुट्ठियाँ

हजारों रोमकूपों से रिसती

रक्त की बूँदें,

एक अकेला मछुआरा

व्यग्र तना हुआ, मारता हाथ पर हाथ

बदल दिया उसने जलपोत का मार्ग।"

(सोयिका)

यहाँ पर एक तथ्य की ओर संकेत जरूरी है। अश्वेत साहित्य का परिदृश्य बहुत व्यापक है जिसमें अमरीका, कनाडा, लैटिन, अमरीका, सारा अफ्रीकी साहित्य, दक्षिण पूर्व एशिया के लोक साहित्य तथा दलित साहित्य आदि शामिल है। यदि गहराई से देखा जाए, तो इनमें कुछ सम्बन्ध-सूत्र हैं जैसे मौखिक व लोक परम्परा की सामूहिकता, अलंकृत-काव्य-रचना का अभाव, विद्रोह एवं संघर्ष के तत्त्व, मानवीयता के गुण, काव्य रचना का खुलापन तथा आवेश एवं विक्षोभ की मिश्रित अभिव्यक्ति। यहाँ पर यह भी ध्यातव्य है कि अश्वेत-संस्कृति का दूसरा नाम ही है विरोध और विद्रोह

की मस्कृति जिसका सबध भू क एक बहुत बड़े भाग से है। ऐसे भविष्य की मकल्पना यहाँ सम्भावित प्रतीत होती है जब यह विरोधी विद्रोही सस्कृति एक प्रमुख शक्ति के रूप में उभरे तब कदाभिमुखी प्रवृत्ति के बल पकड़ने की दशा में वह कला और साहित्य के स्वनिमित्त नियमा अभिप्रायो और अभिवृत्तिया को सृजित कर सकेंगी? यहाँ पर में कूलैरन् मेजर की पुस्तक "दि न्यू ब्लैक पोयट्री" (नयी अरवेत कविता) की भूमिका का जिक्र करना चाहूँगा। जिसने 'सम्पूर्ण' अरवेत कविता की विरासत को 'गुलाम-शरीरा की संकेत लिपि' कहा है जो राजनैतिक सामाजिक परिवर्तन के समानांतर नैतिक तथा सौंदर्यशास्त्रीय अनुपातो मरोकार का निधारित करने का मार्ग में सचेष्ट है। उसका यह कहना है कि "बिना नए और बुनियादी सौंदर्यशास्त्र के अरवेत जाति का भविष्य संभव नहीं है। यह अरवेत दृष्टि समाज और राष्ट्र के सौंदर्यबोध का व्यापक और अर्थवान् बनाएगी। अब समय आ गया है कि श्वेत या गरी जातिया को पौराणिकता को सुधारन की जरूरत है। प्रत्येक देश या समुदाय जहाँ सांस्कृतिक उपनिवेशवाद हावी है, उसका पर्दाफाश कर उसकी पौराणिकता को नया सद्भ देना है। गरी सस्कृति में अरवेत सस्कृति का प्रवेश या यो कहे कि दोनों सस्कृतिया के प्रगतिशील एवं मानवीय तत्वों का विवेक सम्पन्न समन्वय सारी मानवीय सस्कृति की दीर्घकालीन विरासत को नयी स्फूर्ति एवं चेतना से भर सकता है।" मेजर का यह कथन उस वृहद् सांस्कृतिक 'संवाद' की आश संकेत है जो मानवीय इतिहास की द्वन्द्वात्मक-प्रक्रिया का "संभावित रूप है। इसमें यह भी स्पष्ट होता है कि सारे अरवेत और दलित साहित्य को उसकी 'अर्थवत्ता' देना जरूरी है, उसकी 'आवाज' को सुनना जानना और यथाचित महत्त्व देना आज की माँग है क्योंकि इन जातिया की अपनी महत्त्वपूर्ण अस्मिता है जो इतिहास गति का अभिन्न अंग है। आज जबकि ये अरवेत देशों कि जातियाँ अपने 'वजूद' को पहचान चुकी हैं अपनी साईं हुई 'मघर्ष' चेतना पहचान चुकी हैं तथा अपनी 'मुक्ति' को कमावेश रूप से प्राप्त कर चुकी हैं, तब तो यह और जरूरी है कि सृजन और सस्कृति के क्षेत्र में वे अपने को एकजुट कर, तभी वे 'मानवीय' मस्कृति में एक सार्थक हस्तक्षेप कर सकेंगी। यही कारण है कि एक अमरीकी अरवेत कवि लैंगस्टन ह्यूज सारे अरवेत जाति के बीच एक संवाद चाहता है जिससे कि एक सामूहिक पौराणिकता का क्रमशः विकास हो सके। कवि कहता है-

हम सब सर्वोद्धित है-तुम और मे
 तुम वेस्टइंडीज स
 मे घना से
 हम सब सर्वोद्धित है-तुम और मे
 तुम अमरीका से
 मे अफ्रीका से
 हम भाई भाई है-तुम और मे।

यह वह 'नस्लवाद' नहीं है जा अधिकार, शापण और यातना का अपने हित में प्रयुक्त करता है, वरन् यह युगा में पीड़ित, उपक्षित एवं शोषित जाति की वह "अस्मिता" है, 'ऊर्जा' और 'आवाज' है जिसे अनसुना नहीं किया जाना चाहिए। अफ्रीकी अश्वेत साहित्य और मारा अश्वेत साहित्य इस तथ्य को बार-बार अपनी "सृजनात्मक-ऊर्जा" से व्यक्त कर रहा है।
 उपयोगी सदर्भ

- 1 "ढायोजिनीज" पत्रिका (फ्रांस) अंक १३५, १९५६ में प्रकाशित लेख "दि अफ्रीकन इन्मीपेरेशन आफ ब्लैक आर्ट मूवमेंट, पृ० १३-१०४० लेखक एडवर्ड आ० प्रको।
- 2 दि मुन्द दि न्यू अफ्रीकन कल्चर, जैनहिन्ज जॉन (१९६२)
- 3 ब्लैक आर्ट एन एन्थालाजी आफ ब्लैक लिटरेचर, संपादक अहमद अलहन्सी एण्ड वेगारा (१९६९)
- 4 सलेक्टेड पोयम्स, संपादक लैंगस्टन ह्यूज (१९७५)
- 5 "इतिहास बोध" (पत्रिका), संपादक लाल बहादुर वर्मा अंक १० में प्रकाशित श्री ध्रुव गुप्ता का लेख "अमारा अफ्रीकी बोध।
- 6 "पहल" पत्रिका का अफ्रीकी साहित्य अंक (१९९१)
- 7 नाइजीरिया की कविताओं का अनुवाद, अनुवादक वीरेन्द्र कुमार वरनवाल (१९८९) (पुस्तक का नाम 'पानी की छोटे सूरज के चहरे पर')

□

मुक्त बाजार और समकालीन कविता

समकालीन कविता के व्यापक परिप्रेक्ष्य में मुक्त बाजार, उपभोक्तावाद तथा भूमंडलीकरण की प्रक्रियाएँ जहाँ एक ओर समाज एवं संस्कृति को प्रभावित कर रही है, वहीं आज की कविता भी इस खतरे को पहचान कर, इसे अपनी संवेदना का हिस्सा बनाकर, देश और समाज को (यहाँ तक कि तीसरी-दूसरी दुनियाँ को भी) आगाह हो नहीं कर रही, वरन् अपने समय के 'संकट' को अर्थवत्ता दे रही है। इतिहास इस बात का गवाह है कि जब जब मानवीय इतिहास में ऐसे 'संकट' एवं गतिरोध आए हैं, तब तब रचनाकारों, विचारकों तथा कलाकारों ने अपने-तरीक़ों से इनसे रचनात्मक संघर्ष किया है। यह रचनात्मक संघर्ष इस बात का सबूत है कि रचनाकारों ने सदा परिवर्तन के सकारात्मक रूप को कामना की है तथा शोषण, दमन तथा अंधविश्वासों का विरोध किया है। इस रचनात्मक संघर्ष विवेचन के पूर्व 'मुक्त बाजार' की धारणा क्या है इस पर विचार अपेक्षित है।

'मुक्त बाजार' एक तरह से पूँजीवाद का परिवर्तित रूप है जो बीसवीं शताब्दी के अंत में साम्राज्यवाद का रूप लेता जा रहा है जो उत्तर-आधुनिकता और इक्कीसवीं सदी में अपने "ढेने" पसारने की स्थिति में है। इसमें पूँजी अपने इजारेदारी में परिवर्तित कर, एक योजना बद्ध कार्यक्रम के तहत, उदारीकरण तथा निजीकरण आदि के द्वारा दूसरी तथा तीसरी दुनिया के देशों का प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष रूप से शोषण कर रही है और परोक्ष रूप से आम जनता को कगाली और गरीबी के दलदल में खींच

कर 'पूँजी' को विकसित देशों (जिनका अगुआ अमरीका है) में अधिक से अधिक केंद्रित करने का मार्ग प्रशस्त कर रही है। यह इजारेदारी पूँजीवाद भूमण्डलीकरण के तहत (जो एक मोहक नाम है, पर है स्वार्थ से प्रेरित शोषण का प्रतिरूप) एक ऐसा सप्रत्यय है जिसकी चपेट में सत्ता और अर्थव्यवस्थाएँ आ गयी हैं। यही स्थिति दूसरी तथा तीसरी दुनिया के देशों की है। मात्र चीन ही एक ऐसा देश है जो इस गिरफ्त में पूरी तरह से नहीं आया है। नद चतुर्वेदी अपनी एक कविता "अधिकार होने से पूर्व" में इस सकट को साकेतिक रूप में प्रस्तुत करते हैं -

आज सब जानते हैं
मे मिर्फ कगालों की तरह
सबको याद दिलाता हूँ
जरा जल्दी करो
अधिकार होने के पूर्व
(एक और अतरोप, मितबर-८६)

पूँजीवाद का यह रूप जो आज एक अजगर की तरह अविकसित देशों की संस्कृतियों को परोक्ष रूप से उद्वेष्ट कर रहा है, वह पहले के (उपनिवेशवादी) पूँजीवाद से भिन्न है। यह पूँजीवाद उपभोक्तवाद के विकराल रूप को प्रश्रय दे रहा है या हम इसे चाहे तो भोगवादी-पूँजीवाद कह सकते हैं। यही भोगवादी पूँजीवाद अनेक रूपों में हमारे सामने है। बहुराष्ट्रीय कम्पनियाँ, उपभोक्तवादी विश्व सुदरी प्रतियोगिता, पाँच सितारा होटल तथा एलेक्ट्रानिक मीडिया आदि इस पूँजीवाद के बहुमुखी विकास के स्तम्भ हैं। यदि अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर गहराई से देखें तो समाजवादी तंत्र जो प्रतिबंधित और गतिरुद्ध था उसके भीतर क्रमशः पूँजीवादी लूट-तंत्र और भोग-तंत्र ने उन्हें खोखला बना दिया उनकी (रूस तथा पूर्वी यूरोप के देशों की) अर्थव्यवस्थाओं को चरमरा कर दख दिया। अतः सावियत रूस तथा पूर्वी यूरोप के देशों का जो बिखड़न या बिखराव हुआ है, वह समाजवादी खोल में लिपटा पूँजीवादी कुलीन तंत्र बिखरा है। अतः विश्व का एक बहुत बड़ा हिस्सा इस पूँजीवादी अर्थव्यवस्था की चपेट में क्रमशः आता जा रहा है जो एक यथार्थ है और समाजवादी शक्तियाँ इस शक्ति के सामने उतनी बलशाली नहीं हैं कि इसे रोक सकें। मुक्त बाजार की अवधारणा इसी अर्थ में भूमण्डलीकरण की धारणा से हाथ मिलाती है जहाँ पूँजी इजारेदारी के

द्वारा भूमण्डलीकरण की ओर अग्रसर है। समकालीन कविता क अनक कवि कहीं साकतित रूप से तो कहीं प्रत्यक्ष रूप से इस "हमले" के प्रति सचेत है और इस पूरे परिदृश्य का एक "रचनात्मक अर्थवत्ता" दे रहे है। नरेन्द्र जैन की कविता 'बरबूटे' (चींटिया जा भयकर होती है) सामैतिक रूप से इस पूरे माहोल को, इस आक्रमण को इस तरह व्यक्त करती है

यह एक भयावह हमला है
 और हमलावर है बरबूटे
 दीमक की प्रजाति है जैसे
 सुबह तक निगल जाएगी
 आस पास की दुनिया

★ ★ ★
 बरबूटे कहा नहीं है?
 कहाँ नहीं हो रहा हमला?
 कहा नहीं मारे जा रहे नागरिक।

(पहल ५३ पृ० ११६)

सकटग्रस्त एवं अविकसित देशों में जा मुक्त बाजार व्यवस्था लागू हो रही है, उसे "उदारीकरण" कहा जा रहा है। इसका अर्थ यह है कि इन देशों की अर्थव्यवस्थाएं प्रतिबंधित और बंद थीं, और इस नीति के कारण, जैसा कि मनमोहन सिंह का कहना है, इन देशों की अधोगति हुई है तथा देशों का अंदर उद्यम भरा है। इसी के चलते देशों का अंदर नयी आर्थिक नीति लागू की गयी जो 'मुक्त बाजार' की व्यवस्था है। और जो 'भूमण्डलीय गाँव' (ग्लोबल विलेज) की अवधारणा विकसित हो रही है उसके तहत सार्वभौमिक वस्तुओं का निर्धारण विकसित देश कर रहे हैं। मुक्त बाजार इस 'तय' करने की दिशा में एक खतरनाक कदम है जिसमें उपभोक्तावाद तो बढ़ ही रहा है साथ ही इस नए पूँजीवाद के तहत पूँजी को अपने 'हित' में ज्यादा से ज्यादा बटोरने की स्थिति है जो हमें क्रमशः 'कगाली' की ओर ले जाएगी। इस "लूट तंत्र" में शक्तिशाली देश दूसरों का लूटते हैं, और इस लूट का मूलभूत है "लूटो नहीं तो दूसरा द्वारा लूट जाओगे"। इस लूट में सत्ता का बहुराष्ट्रीय निगमों का विश्व मुदरी प्रतिस्थापिताओं का इलेक्ट्रॉनिक मोडिया का तथा इसी प्रकार के माध्यमों का अपना विशेष हाथ है। यह लूट-तंत्र भारतीय पूँजीपति वर्ग, नेता, नौकरशाही आदि में इस कदर बढ़ गया है कि ऐसा लगता है कि इस वर्ग ने जनता के धन पर आधारित कारोबार

का एक ऐसा अस्त्र उनके हाथ लगा जिसे उन्होंने "समाजवाद" के नाम पर पूँजी को अपने हित में एकत्र किया और इस तरह सम्पत्ति को बढ़ाना और उसका 'उपभोग' करना ही मानो राष्ट्रीय विकास और खुशहाली का पर्याय बन गया। इसी के साथ विदेशी जीवन-पद्धति को स्वीकार कर उपभोक्तावादी संस्कृति को इस तरह ग्रहण किया गया कि इसका सकारात्मक की अपेक्षा नकारात्मक प्रभाव जनता तथा राष्ट्र पर पड़ा। इसमें विदेशी पूँजी उन्हीं की शर्तों पर लग रही है जिसका सांकेतिक रूप हमें समकालीन कविता में भिन्न रूपाकारों के द्वारा प्राप्त होता है। युवा कवि विनोद दास की कविताओं में इस मुक्त बाजार के अनेक रूप प्राप्त होते हैं जैसे विदेशी पूँजी से बने तापगृह किनके लिए है?

विदेशी पूँजी से जहाँ बन रहा है ताप गृह
 उसकी मेंहगी बिजली से
 तपते जेठ के दिना में किसके घर ठंडे होंगे
 और कटकटाती धूप में

किसके घर होंगे गरम (वर्णमाला से बाहर, पृ० ६२)

कवि ने पाच सितारा होटल कविता में मानो परोक्ष रूप से देशों में चल रहे इस लूट तंत्र को माना मूर्तिमान कर दिया है जो झुग्गी झोपड़ी की कब्र पर खड़े किए गए हैं जहाँ लोलुपता का 'नृत्य' होता है कुछ पंक्तियाँ ले -

"कोई नहीं पृथ्वी/जो यहाँ झुग्गी झोपड़ी में रहते थे। वे कहों गए,
 जो लुटाया जाता है यहाँ/कहाँ से आया है लूटकर/निर्वसन होती जिस स्त्री
 का/लोलुपता में/देखा जा रहा है नाच/किस घर की है/सब देखते हैं यहाँ/एक
 दूसरे को/सिर्फ लूट के सामान की तरह"। (वर्णमाला से बाहर, पृ० १७)

बाजार तंत्र और उपभोक्तावाद का यह नृत्य समकालीन कविता में अनेक रूपों में आ रहा है, एक माध्यम है दूरदर्शन का छोटा परदा "जिसने पहुँचा दिया है घर में बाजार" (विनोद दास), तो दूसरी ओर ओम भारती की कविता "टी० वी० पर जूतों के दर्शन से कृतकृत्य हो" में जूता एक पुण्य या वस्तु है जिसका उत्पादन हो रहा है, सृजन नहीं, यह सृजन का अभाव पूरी कविता में अन्तर्व्याप्त है जो बाजार संस्कृति का एक यथार्थ है।

इनके मुद्दगुदे गुह्य सस्पर्श से
 फूट पड़ रहा कैसा तो करिश्माई
 कम्प्यूटर-कौराल

आधुनिक यंत्रों का यह निर्दोष प्रावीण्य
 सृजन नहीं, उत्पादन
 जीवन से विलग यह कला आत्ममुग्ध
 (पहल ५२, पृ० १२०)

इस नयी बाजार व्यवस्था या नई अर्थ-व्यवस्था के तहत सृजन के बाजारीकरण के साथ भाषा (शब्द) का जो रूप इलेक्ट्रॉनिक माध्यमों के द्वारा आ रहा है वह जानबूझकर मानव की सांस्कृतिक संवेदना को निरस्त कर, उसे रोमांचित एवं उत्तेजित कर, एक ऐसी तात्कालिक "कोध" पैदा करता है जो उसके सोच को पृष्ठभूमि में डाल कर, शब्द की इस अविरोध कोध का यह 'अनुभव' दर्शक को एक निष्क्रिय आकर्षक विभ्रम में ले जाकर उसे असहाय छोड़ देता है। दूरदर्शन के अनेक सीरियल एवं मेगामोरीयल ऐसी ही भाषा का "उत्पादन" कर रहे हैं, जो हिन्दी-अंग्रेजी की मिलावट वाली भाषा है। विनोद दाम की एक कविता 'संवाद' बच्चे के माध्यम से इसी त्रासद स्थिति को सांकेतिक रूप से व्यक्त करती है।

"मेरे बेटे के पास अजीब भाषा है"

जब वह बोलता है/मुहावरे बोलता है/शब्द नहीं ठममें .. होती है
 न तो गरमाहट/और न ठंडापन/अभिप्राय भी नहीं/मेरा बेटा/एक कुली की
 तरह/दूसरे की भाषा के बॉक्स को ढो रहा है। (विनोद दास)

पूरी कविता की सरचना इस तथ्य को समक्ष रखती है कि नकल की भाषा में संवाद नहीं हो सकता है, न नए विचार आ सकते हैं और ऐसी स्थिति में शब्द मात्र खाली कनस्तर की तरह बजते हैं। समकालीन कविता शब्द को इस खोयी हुई 'अस्मिता' के प्रति सजग है, तभी तो आज की कविता इस भाषिक अवमूल्यन के प्रति सजग और सृजन के स्तर पर "युद्धरत" है।

मुक्त बाजार की धारणा जहाँ पूँजी के वैश्वीकरण को रूप दे रही है वहीं वह पिछड़े देशों को कर्ज, अस्त्र-शस्त्र आदि देकर इन मुल्कों की अर्थव्यवस्था को क्रमशः मुखापेक्षी बनाती जा रही है जिसका संकेत ऊपर हो चुका है। इस संदर्भ में अशु मालवीय की एक कविता "हो चौ मिन्ह की दाढ़ी कटा दें तो" का जिक्र करना चाहूँगा जहाँ यह कहा गया है कि यदि चौ मिन्ह अपनी दाढ़ी कटा दे तो "अमेरिका देगा उन्हें भारी पूँजी/एशिया और अफ्रीका के/गरीब मुल्कों में उद्योग लगाने के लिए।" यह तो हुआ विदेशी

पूँजी का विस्तार, पर कवि यही नहीं रूकता है, वरन् वह ची मिन्ह की दाढ़ी में क्रांति के बीज देखता है तथा उसमें वियतनाम के ऐसे जंगल जहाँ।

“जिसमें भटक कर टूट गए थे
साग्राज्यवादी सिपाहियों के मनसूबे
जिन जंगलों से खोज लाए थे
वियतनामी गुरिल्ले
गरीब मुल्कों के लिए निषिद्ध फल
आत्म सम्मान का

(कहन, सितंबर १९८६)

असल में, यह 'आत्म सम्मान' ही हमें इस हमले से बचा सकता है। और यह आत्म सम्मान उन देशों को लाना होगा नहीं तो 'भयिष्य' का क्या रूप होगा, इसका अनुमान ही लगाया जा सकता है। मझे इसी सदर्भ में सुधाशु कुमार मालवीय की एक महत्त्वपूर्ण कविता “पूँजीवाद जनतान का जनगीत” की याद आ रही है जिसमें इस भयकर चहृतरफा “मार” को व्यजित किया गया है।

तुम हमें धीरे धीरे मारो
थोड़ा थोड़ा करके/ इतना कि मैं सुरक्षित रहूँ

★ ★ ★

तुम हमें गाँव में मारो, शहर में मारो
खेत और खलिहान में मारो
धारदार हथियार से मारो
बस जग धम के मारो

कविता का अत बेहतर व्यवस्था की भावी आशा में होता है, पर शर्त है “मे” (देश और व्यक्ति की अस्मिता और आत्मसम्मान) की सुरक्षा जो यहाँ पर ‘जन’ का प्रतीक है -

तुम्हारी सत्ता गिरे, यह दुनिया बदल जाए
अच्छा है
जो है, उससे बेहतर मिले अच्छा है

समाज का एक नए युग में मक्रमण हो,
 अच्छा है
 लेकिन धीरे-धीरे और शांतिपूर्ण ढंग से
 सिर्फ इतना कि मैं सुरक्षित रहूँ। (पहल ५२ पृ:१२०)

यदि गहराई से देखा जाए तो यह कविता मात्र व्यक्तिगत, एक-देशीय न होकर अन्तर्राष्ट्रीय है। जहाँ जहाँ भोगवादी पूँजीवाद तथा वे सभी व्यवस्थाएँ जो किसी न किसी रूप से इस 'प्रक्रिया' में सहायक हैं उन सबके प्रति यह कविता एक "चुनौती" है तथा 'जन' को ऐतिहासिक 'अर्थवत्ता' देने में है।

इस पूरे विवेचन से यह स्पष्ट है कि विश्व बाजार व्यवस्था ने, मोहक भूमण्डलीकरण के नाम से साहित्य, कला और दर्शन को 'बाजार' की वस्तु बना दिया है, लेकिन इसके बावजूद इन्हीं क्षेत्रों में इसका 'विरोध' भी हो रहा है। इस महासंकट में बचने का रास्ता मुझे यह नजर आता है कि हम अपनी अस्मिता को पहचाने तथा साहित्य, कला, दर्शन, प्रगतिशील संगठन तथा राजनैतिक दल (?) एकजुट होकर इस व्यवस्था का विरोध करें जो क्रमशः हमें शोषण एवं कगालीपन की ओर ले जा रही है। यह भी जरूरी है कि सत्ता वर्ग अपने देशद्रोही तथा भ्रष्ट चरित्र को पहचाने और उसे दूर करें (?) यह कब होगा, यह तो भविष्य ही या इतिहास ही बताएगा, लेकिन ऐतिहासिक द्वन्द्व-प्रक्रिया इस नए पूँजीवाद को भी विखंडित करेगी जिस तरह सामंतवादी पूँजीवाद विखंडित हुआ है क्योंकि यह एक सत्य है कि जब कोई व्यवस्था अति की ओर बढ़ती है, तो उसमें विसंगतियाँ उत्पन्न होती हैं जो उसे क्रमशः भूलुठित कर देती हैं।

□

समकालीन युवा कविता

समकालीन कविता के व्यापक परिप्रेक्ष्य में एक बात जो साफ नजर आ रही है वह है युवा कवियों की एक लम्बी पंक्ति जिसके बगैर शायद आज की कविता का समग्र मूल्यांकन संभव नहीं हो सकेगा। हम आलोचकों का ध्यान सामान्यतः प्रतिष्ठित एवं स्थापित कवियों की रचनाशीलता की ओर पहले जाता है और उन्हीं के आधार पर हम मूल्यांकन और विवेचन की ओर गतिशील होते हैं। मेरा यह मानना है कि युवा रचनाशीलता के बगैर समकालीन कविता की अस्मिता को ठीक तरह से 'लोकेंट' नहीं किया जा सकता है, क्योंकि आज का युवा कवि संवेदना और यथार्थ के जिस तकलीफदेह और संघर्षशील रूपों को लगातार व्यक्त कर रहा है, वह समकालीन कविता के सोच-संवेदन को किसी न किसी रूप में प्रभावित कर रहा है। इस युवा रचनाशीलता में "अति कल्पना" के आयामों से कम से कम टकराने की स्थिति है। यह सही है कि सृजन के लिए 'कल्पना' जरूरी है, लेकिन जब कल्पना यथार्थ और संवेदन की कठोर भूमि से नजर चुराने लगती है, तो वह पगु और अर्थहीन होने लगती है। इस दृष्टि से आज का युवा कवि कल्पना के वायवीय रूपों का इस्तेमाल नहीं कर रहा है, वरन् उसे संवेदना और यथार्थ की कठोर भूमि पर गतिशील कर रहा है जिसमें विचार की हल्की-गहरी रेखाएँ यदा कदा प्राप्त होती हैं। इस प्रयास में कुछ कवि अपेक्षाकृत अधिक सफल हो रहे हैं और कुछ कम। यह भी सही है कि आज कविता बहुत लिखी जा रही है और उस हुजूम में बहुत कुछ "ट्रेस" भी है, बहुत कुछ एकरूपता को लिए हुए है। लेकिन इसके बावजूद यह भी एक सत्य है कि अनेक युवा कवि अपनी यहचान बनाने में न्यूनाधिक

रूप से सफल भी हुए हैं। इन कवियों की सवेदना एक सघर्षमूलक बचनी और मुह बाए 'अधरे' के खिलाफ सघर्षरत है एक ऐसा 'अधरा' जो पूरे परिवेश को अपनी गिरफ्त में ले रहा है। इसमें राजनीति समाज परिवार की तकलीफदेह और रागात्मक स्थितियाँ का सीधा साक्षात्कार है। आज की कविता में यह 'अधरा' एक आद्यरूप या 'आरिकीटाइप' की तरह प्रयुक्त हो रहा है जो राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय क्षेत्रों में अपनी भिन्न आयामी उपस्थिति दर्ज कर रहा है।

समकालीन युवा कवियों की भिन्न रचनाशीलता को ध्यान में रखकर एक अन्य महत्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत जरूरी है। इधर की कविता में एक मुख्य प्रवृत्ति जो अपना विकास कर रही है वह है सृजनशीलता का 'सहज' सवेदनीय रूप जिसमें 'कथ्य' को सहज एवं आम रूपाकारों के द्वारा व्यक्त किया जाता है। दूसरे शब्दों में यह 'महजता' भाषा के स्तर पर भी लक्षित होती है जिसमें लाकधर्मी रूपाकारों और आशयों का रचनात्मक संदर्भ सामान्यतः प्राप्त होता है। यही कारण है कि सामान्य रूप से आज का युवा अपने साच-सवेदन का अकृत्रिम सहज सवेदनीय रूप में रखता है और व्यर्थ की जटिलताओं से दूर रहता है। इस दृष्टि से शैलेन्द्र चौहान, गोविंद माथुर, बोधिसत्व, अरिषतो पारागर, अनिल श्रीवास्तव, कृष्ण कल्पित, नीलाभ, अनिल गगल, हमत शेष विनाद कुमार श्रीवास्तव तथा सजीव मिश्र आदि कवियों की एक लम्बी पंक्ति है जो सहज सवेदना के कवि हैं। यही कारण है कि शैलेन्द्र चौहान जैसे कवियों में "जीने की वजह/एक होती है/सहजता" (जीने की वजह) तो दूसरी ओर अनिल चौरसिया का यह कथन कि "सही कविता/छाँट लेती है/आदमीपन/आदमी में से" ऐसे कथन आदमीपन और सहजता के रिश्ते को सकलित करते हैं। युवा कवियों की मानसिकता ऐसी ही भिन्न आयामी 'सहजता' की ओर उन्मुख है जो यथार्थ-सवेदना के तकलीफदेह और सघर्षमूलक स्थितियों से सीधे टकरा रहे हैं।

काव्य-सृजन को लेकर युवा कवि की अपनी मान्यताएँ हैं जो परंपरा और आज के द्वन्द्व को साकार करती हैं। आज का युवा कवि कविता को सीमित दायरों से ऊपर उठाने का पक्षधर है और मात्र शुद्धतावादी काव्यशास्त्रीय प्रतिमानों को नकारता है। यह एक सत्य है कि आज की रचनाशीलता को मात्र काव्यशास्त्रीय आधारों से पूरी तरह विवेचित-मूल्यांकित नहीं किया जा सकता है। यह स्थिति नरेन्द्र निर्मल की

एक कविता व्यक्त करता है दरअसल उन्ह/कविता की जगह/ एक नर्म शरीर चाहिए/भग हुआ गुदाज/जब कविता तकलीफदेह और सघर्ष के साथ हाती है/व पुरान औजार की प्रामाणिकता पर/बात करते है/वाद विवाद मगद करत है/जब तक वे/अपने समय का कविता तक पहुचते है/कविता उनम बहुत आग जा चुकी हाती है/बहुत आग(अपन समय से आग कविता निमल)

इसी कविता मलय संगीत नाद शब्द शक्तिया आदि को शुद्धतावादी करार दिया गया है जो सत्य का एकांगी रूप है। परम्परा का महत्व उसका गतिशीलता म है और परम्परा पूरी तरह सत्यान्य भी नहा होती है। मुक्तछंद है या अन्य छंद उसका प्राण है तय और नाद तत्व। मरा यह मानना है कि बिना छंद का समझे हम मुक्तछंद का भी सार्थक प्रयोग नहीं कर सकते है। सामान्यत हमारा युवा कवि छंद ज्ञान में अनभिज्ञ होने के कारण मुक्तछंद की गरिमा का भी दाव पर लगा रहा है। गद्यनुमा कविता जो इधर बिक्सित हो रही है उसका कारण बहुत कुछ छंद के महा अर्थ को न समझने के कारण है। फिर भी कुछ कवि ऐसे है जो छंद के प्रति सचत है जैसे हेमंत शेष अनिल गगल विनोद कुमार बाधिमत्व तथा कृष्ण कल्पित आदि और इनकी कविताओं से गुजरते हुए मुझे छंद के लय तत्व का न्यूनाधिक समाहार प्राप्त होता है। हेमंत की निम्न पंक्तिया इसका एक अच्छा उदाहरण है क्षण भर में कविताएँ/अंतरिक्ष तक जा पहुचती है/ कर जाती है पल भर में/पाताल के पानी का आचमन।(नींद में मोहनजोदड़ पृ०७)

इसी मदर्ष में एक बात और। आज की युवा कविता की भाषिक संरचना और उमका तेवर लोकधर्मी आशया और रूपाकारों से अधिक सम्बन्धित है। यहाँ पर भाषा मात्र उपकरण या माध्यम नहीं है वरन् उसका सवध सीधे यथार्थ में है और यही कारण है कि भाषा और यथार्थ का रिश्ता मापेक्ष है दोनों का अंतराल यहां लगभग गायब है। यह भाषा ठहराव की भाषा नहीं है वरन् गति की भाषा है। युवा कवियों की संवेदना मूलतः सहज लोकधर्मी भाषा की ओर अधिक है और इसी कारण ये यथार्थ के बाह्य और आतंरिक (राग तत्व) दोनों पक्षा में भाषा के सहज लोकधर्मी रूप को ही अर्थ दे रहे हैं। समाज राजनीति तथा परिवार से संबंधित कविताएँ सहज रूपाकारों का लेकर चलती हैं ता दूसरी ओर प्रकृति प्रेम तथा काल बाध की कविताएँ लोकधर्मी रूपाकारों का ही व्यापक अर्थ दर्शाते व्यक्त करती हैं। हत्यार मफद घाड़ा अरवमथ का घाड़ा शार केप्टम

तथा अधेरा आदि अनेक ऐसे रूपाकार हैं जो आम जिंदगी से उठाए गए हैं और उन्हें व्यापक अर्थ-बोध प्रदान किया गया है। यही बात पारिवारिक विम्बों (भाई, बहन, माँ, बच्चा आदि) के बारे में भी सत्य है क्योंकि आज का युवा कवि पारिवारिक संबंधों को जो प्रतीकत्व और अर्थ प्रदान कर रहा है, वह अपने में एक महत्वपूर्ण घटना है। अनिल गगल, विनोद कुमार श्रीवास्तव, गोविंद माथुर, बोधिसत्य आदि अनेक ऐसे कवि हैं जो पारिवारिक विम्बों को रागत्व से जोड़कर सघर्ष और विक्षोभ की हल्की-पैनी रेखाएँ उभारने में समर्थ हैं। इस सदर्थ में अनेक कविताएँ हैं, लेकिन मैं यहाँ पर एक दो कविताओं का जिक्र अवश्य करना चाहूँगा जो मेरे कथन को प्रमाणित कर सकें। एक कविता है "बहने" जिसमें समस्त पारिवारिक विसंगतियों के बीच 'बहन' के प्रति एक ऐसा रागात्मक लगाव प्रकट होता है जो 'बहन' के भिन्न अर्थ-संदर्भों को सांकेतिक करता है:—जब सारी हिम्मत/सोख लेती है/पिता की थकी हुई बातें/दूर और दूर भागती हैं/माँ की नाठम्मीद आँखें/घटकने के तमाम/टोटकों के बावजूद/घर लौटा लाती है/साँझ से धुंधलके में/टिमटिमाती हुई बहनें! (विनोद कुमार श्रीवास्तव: पहल ४१)

एक अन्य विम्ब है 'बच्चे' का। यह विम्ब युवा कवियों को अत्यंत प्रिय है जो 'अस्मिता' की पहचान का प्रतीक तो है ही, इसी के साथ वह भिन्न अर्थ-संदर्भों का सांकेतिक वाहक है। यहाँ पर बच्चे की 'मासूमियत' है, उसके क्रिया व्यापार है, उसका अलहड़पन है और इन सबके साथ उसका अर्थ-रूपांतरण भी है। गोविंद माथुर बच्चे के माध्यम से विद्रोह और शोषण को सांकेतिक अभिव्यक्ति देते हैं:—“धीरे धीरे/किताबों में/गुम हो गया वह बच्चा/उदास काली आँखों में/एक और रंग था/विद्रोह का रंग/टूट जाने और बिखर जाने का रंग/बच्चे खुरा होते हैं/बिल्ली को देखकर/बच्चे नहीं जानते/उनका दूध पी जाती है बिल्ली/” (दीवारों के पार कितनी धूप पृ० १६)

यही स्थिति माँ, पिता, औरत आदि को लेकर भी है। घर के विम्ब, प्रेम का रूप, माँ-बच्चे बहन का अर्थ-रूपांतरण, सौंदर्य का परिवर्तित रूप, स्त्री का मामूलीपन से संयुक्त सौंदर्य—ये सभी रूपाकार आज की युवा कविता में राग, सघर्ष और विक्षोभ के 'घोल' को प्रस्तुत करते हैं। दूसरे शब्दों में युवा कवि अत्यंत सहज मामूलीपन की खूबसूरती (हेमत शोष) को ही व्यक्त करता है जो सौंदर्य के नए प्रतिमान की अपेक्षा रखता है जहाँ वीभत्स व कुरूप भी 'सुंदर' हो जाता है जब वह रचनात्मक सदर्थ प्राप्त

करता है। कृष्ण काल्पित की ये पंक्तियाँ इसका एक सटीक उदाहरण है - चट्टान की तरह सख्त खुरदुरे हाथों पर/पसीने की चमकदार बूंदों का/उगना देखों/यह सहज सौंदर्य है।/ (बढ़ई का बेटा पृ० ४९)

यहाँ पर यह बात ध्यान रखने की है कि उपर्युक्त सभी सदर्थ एकांतिक नहीं हैं और न व्यक्तिवादी या मात्र भाववादी वरन् यहाँ पर संवेदना को यथार्थ के स्तर पर गहराने की काशिरा है। इन कविताओं से गुजरते हुए मुझे लगातार यह महसूस होता रहा है कि ऊपर से रुख कटु और कठोर लगने वाली आज की युवा कविता अंदर से नर्म और राग तत्त्व से अच्छूती नहीं है। युवा कवियों का यह पक्ष क्षेत्रीय न होकर अतर्क्षेत्रीय है और इसी से उनका महत्व है। मैं तो यहाँ तक कहूँगा कि पूरी समकालीन कविता में प्रकृति एवं पारिवारिक बिम्बों के भिन्न आयामी अर्थ सदर्थ प्राप्त होते हैं जो हमें बलदेव वशी, रामविलास शर्मा, विनय, रणजीत आदि कवियों में भी प्राप्त होते हैं। इन युवा कवियों ने इस प्रवृत्ति को विकसित ही किया है जो समकालीन कविता की एक मुख्य धारा है।

इसी के साथ युवा कविता राजनैतिक-सामाजिक आर्थिक स्थितियों के प्रति संवेदनशील है और "मुह बाएँ अधरे" के खिलाफ संघर्षरत है। यह संघर्ष भावात्मक नहीं है वरन् तकलीफदेह त्रासद स्थितियों के प्रति एक ऐसी सजगता है जो परिवर्तन के लिए बेचैन है। इस परिवर्तन की प्रक्रिया को बाधित करने वाला को कवि पूरी तरह से पहचानता है और उन्हें भीड़ से अलग करता है। वह जानता है कि "बुरे काल का प्रेव हमारा पीछा कर रहा है" (हेमंत शेष), "बहेलिए शिकारी/फँलाए है चारों ओर दुर्दान्त दस्यु बन" (रोलेन्द्र चौहान) तथा "इतिहास में स्वर्ण अक्षरों में लिखी गयी है। हत्यारों की गौरवगाथा (गोविंद माथुर) आदि अनेक ऐसे कथन हैं जो समग्र रूप से यह स्पष्ट करते हैं कि आज का कवि व्यवस्था और हत्यारों के सबंध को जानता है। उसे यह भी भय है कि कहीं लोग इस "अधरे" के तो अभ्यस्त नहीं होते जा रहे हैं (गोविंद माथुर) जो आज की स्थिति का सही आकलन है। वह इसी 'अधरे' के खिलाफ संघर्षरत है और रोशनी की एक किरण का खोजी है। वह 'सूरज को खेती उग आने का सपना' देखता है" (अनिल विभाकर)। इसी के साथ आज का युवा कवि युद्ध, आतंक और बर्बरता के प्रति भी सचेत है और वह यरोक्ष रूप से इसे अतर्लक्षणीय सदर्थ में भी देखता है। यही कारण है कि आज के कुछ युवा कवि युद्ध और तानाशाही के सबंध को एक विडम्बना के रूप में देख रहे

हे जिसे वे देश प्रेम और धर्म के नाम पर जनता के कमजोर कंधों पर ढोते हैं। इस पूरी दशा को कृष्ण कल्पित की निम्न पंक्तियाँ वगुहूँ मकेंतित करती हैं- युद्ध दो डरे हुए तानाशाहों का/आखिर हथियार होता है/जिसे वे देश प्रेम के नाम पर/जनता के/कमजोर कंधों पर ढोते हैं। (बढ़ई का बेटा, पृ० ५४)

यहाँ पर एक तथ्य की ओर संकेत करना चाहूँगा कि आज के कुछ युवा कवि अफ्रीका और लैटिन अमरीका के मुक्ति संघर्ष से प्रभावित हैं, वहाँ के युवा कवियों के संघर्ष और उत्सर्ग से अपनी रचनात्मकता का 'अर्थ' दे रहे हैं। अनिल चोरसिया की कविता 'बेजामिन मोलाइम' एक ऐसी ही कविता है। दक्षिण अफ्रीका के इस युवा कवि का गोरी सरकार ने यातना भी दी और उसे फाँसी पर भी लटका दिया। इस प्रकार की कविताएँ यह तथ्य प्रकट करती हैं कि संघर्षरत कवि किसी न किमी स्तर पर उन संघर्षशील शक्तियों के साथ है जो अन्याय, शोषण और आतंक का प्रतिकार कर रही हैं। इसी संदर्भ में 'पहल' का महत्वपूर्ण अंक (१४) अफ्रीकी साहित्य पर केंद्रित है जो वहाँ के संघर्षशील साहित्य की भूमिका को प्रस्तुत करता है।

युवा कविता का एक पक्ष वह भी है जो चिंतन और वैचारिकता के आयामों को रचनात्मक संदर्भ दे रहा है। ऐसी कविताएँ बहुत तो नहीं हैं, फिर भी इतनी अवश्य हैं जो संदर्भित करने योग्य हैं। मेरा अर्थ यह कदापि नहीं है कि अभी तक मैंने जो संदर्भ उठाए हैं उनमें वैचारिकता नहीं है, वहाँ भी वैचारिकता का प्रच्छन्न रूप अवश्य है, लेकिन अब मैं जिन कविताओं का संकेत करूँगा, उनमें वैचारिकता का भिन्न आयामी रूप अधिक प्रगाढ़ और गहरा है। मैं यहाँ पर केवल दो संदर्भ ही लेना चाहूँगा- एक कालबोध और दूसरा विजन-बोध जो युवा कवियों की रचनात्मकता को किमी न किसी रूप में "अर्थ" दे रहा है।

युवा कविता में काल का संघर्षरत रूप प्राप्त होता है जो 'गति' सापेक्ष है। यहाँ पर काल अमूर्त न होकर मूर्त है और उसका रूप चक्राकार भी है और रेखीय भी। काल का यह निश्चयात्मक (डिटरमिनिज्म) और रेखीय-चक्राकार रूप युवा कविता के केन्द्र में है। यही नहीं वह शक्ति रूप भी है जिसके नियम अटल हैं और वह 'मृत्यु' का भी वाचक शब्द है। नरेन्द्र निर्मल का कहना है:- "काल-क्रम, गति नियम अटल है सब/लेकिन मोहभंग, मोह भंग/जब आता है काल तुरंत/स्वर्ग नहीं, नर्क नहीं, मोक्ष नहीं/हे तो अब अधियारी रातें / और काल चक्र। / (अपने समय

से आगे पृ०५६)

यहा पर काल को अधियारी रातो स जोड़ा गया है तो दूसरी आर स्वर्ग मोक्ष की अवधारणाओ के प्रति सदेह किया गया है। हेमत शेष के लिए हर घटना के लिए निश्चित प्रक्रिया/और तयशुदा काल" है जो घटना और काल के सापेक्ष सबधो को रेखांकित करता है क्योंकि काल और इतिहास (इतिहास काल के अंदर घटित होने वाला मानव इतिहास है) की अनुभूति इस घटनाक्रम के द्वारा ही होती है। यही कारण है कि इतिहास और काल का स्थितप्रज्ञा गवाह^१ नहीं हुआ जा सकता है क्योंकि काल गति में है और दृष्टा को उसी के अनुसार गतियुक्त होना होगा। हेमत का प्रश्न है सिर्फ मैं ही क्यों होता हूँ/शोक ग्रस्त और व्यथित/क्यों न हो पाता काल जैसा अगम्य अनादि/नहीं बन पाता क्यों शानदार सभ्यताओ की/दारुण पराजय का स्थितप्रज्ञ गवाह।/ (नींद में मोहनजोदड़ो पृ०४५)

यही कारण है कि रचनाकार इतिहास व काल का गतिशील गवाह होता है। मधुसूदन पण्ड्या काल क मात्र एक क्षण को अधिकार में कर लेना जीवन की सबसे बड़ी उपलब्धि मानते हैं वक्त तो, ए दोस्त/बहुत बड़ी चीज है/एक क्षण को भी/यदि बद कर सको/अपनी फौलादी मुट्ठी में/तब मैं/उसे बड़ी उपलब्धि समझूँगा/ (पैबंद लगे चेहरे संपादन पृ०२९)

दिक् और काल सापेक्ष है और व्यक्ति दिक्काल में बंधा हुआ है। दिक्काल अनंत है और इस रूप में यह अनंत भी व्यक्ति को सापेक्षता में सीमित या अंत का रूप होता है। दिक् काल का यह अनंत और असोम (अंत) रूप व्यक्ति के अनुभव में सीमित हो जाता है। इस पूरी स्थिति को सजीव मिश्र अत्यंत संक्षिप्त रूप में रचनात्मक सदर्म देते हैं सीमित है हम/दिक् काल में बंधे हैं/दिक् काल/अपने में अनंत है/जो अनंत है/वे ही/हमारे अंत हैं/(कुछ शब्द जैसे मेज पृ०४३)

उपर्युक्त उदाहरण दिक्काल के सापेक्ष रूप को व्यक्ति की सापेक्षता में संकेतित करते हैं अथवा व्यक्ति क्षण या काल को अपने अनुभव बिम्बों के द्वारा व्यक्त करता है। विज्ञान भी दिक्काल को सापेक्ष और सीमित मानता है तो दूसरी ओर उसे छोरहीन भी मानता है जो परोक्ष रूप से अनंत का वाचक ही है। व्यक्ति की यह नियति है कि वह वृत्त की परिधि में लगातार घूमता रहे। अरविद आज्ञा ने गणित के रूपाकरो को लेकर इस तथ्य को रचनात्मक सदर्म दिया है। त्रिज्या (वृत्त के मध्य बिंदु या केन्द्र बिंदु से परिधि

तक की दूरी) के स्थिर और गतिशील रूप के द्वारा जिस परिणाम की आर सकेत किया गया है, वह है व्यक्ति का एक परिधि में परिक्रमा करना - यह मेरी यात्रा नहीं/यह तुम्हारी यात्रा नहीं/यह एक वृत्त है/ मध्यबिंदु से निश्चित दूरी-त्रिज्या/ त्रिज्या का एक छोर स्थिर है/और दूसरा गतिमान/परिणाम/एक परिधि में घूमना।/(यात्रा नहीं-गणित-उद्धृत युवा कवि-नए हस्ताक्षर मन्वलदेव वशी)

असल में, इस कविता का सोदर्य उसी समय प्रकट होगा जब गणिता रूपाकारों को सही प्रतीकात्मक सदर्थ प्रदान हो। ऐसी कविताएं कम ही हैं। हा, अरिबनी पाराशर की एक कविता जीवशास्त्रीय रूपाकारों (टैंडपोल, जातक, शल्य क्रिया आदि) के द्वारा सृजन प्रक्रिया के त्रासद रूप को इस प्रकार व्यक्त करती है -दिमाग क्या पूरा ऑपरेशन थियेटर/कभी कई टैंडपोल भी एक बच्चा नहीं बन पाते/कई बार एक बड़ा जातक/मेरी कलम की धार पर टंग कर/टैंडपोल रह जाता है/कुछ बीजाण्ड फाइल में दबे पड़े हैं/शब्दों की यह शल्यक्रिया जारी हैं।/(चोखट का दूसरा हिस्सा, पृ०८)

इस कविता को पूरी तरह से उसी समय समझा जा सकता है जब हम टैंडपोल (मेटक का पुच्छयुक्त आरंभिक बच्चा जो जातक में परिवर्तित होता है।) और जातक के पारिभाषिक अर्थ को समझते हैं और इन शब्दों या रूपाकारों को कवि ने दिमागी शल्यक्रिया में जोड़कर सृजन प्रक्रिया को सांकेतिक रूप से व्यक्त किया है।

जैसा कि मैं कह चुका हूँ कि युवा कविता में ऐसे उदाहरण कम हैं और इसका कारण, मेरी दृष्टि से भिन्न ज्ञान-क्षेत्रों के विचार साहित्य के मथन का अभाव है। रचनाकार जब भिन्न आयामी अध्ययन-मनन करता है, तो वह उसकी चेतना को किसी न किसी स्तर पर आदोलित करता है। इससे 'सवेदना' का रूप व्यापक और अधिक अर्थगर्भित हो सकेगा जो सृजन को गतिशील कर सकेगा। युवा कविता (पूरी समकालीन कविता) के लिए यह जरूरी है क्योंकि इसके न होने पर रचनाकार नए सदर्थों को उठा नहीं सकेगा और हो सकता है वह 'पुनरावृत्ति' का शिकार हो जाए जो अनेक युवा कवियों में अक्सर नजर आता है। युवा कवियों में जो सहजता और सवेदना का रूप मिलता है, वह यह मांग करता है कि इस 'सहज'-सवेदना को व्यापक बनाया जाए और उसे चितन और सवेदना के अर्थगर्भित एवं मर्मस्पर्शी आयामों की ओर गतिशील किया जाए। □

सौंदर्य-बोध का वैज्ञानिक सन्दर्भ और कविता

सामान्य रूप से यह माना जाता है कि विज्ञान की प्रक्रिया साक्ष्या और प्रयोगों पर आधारित एक यांत्रिक प्रक्रिया है जिसमें सौन्दर्य बोध का प्रश्न ही नहीं है। यह धारणा आज का विज्ञान-दर्शन पूरी तरह से सत्य नहीं मानता है। यह एक सामान्य सत्य है कि प्रत्येक ज्ञानानुशासन में सृजनात्मकता का न्यूनाधिक रूप प्राप्त होता है और जहाँ पर भी सृजन तत्त्व होगा, वहाँ सौंदर्यबोध का कोई न कोई रूप अवश्य प्राप्त होगा। जब प्रत्येक ज्ञानानुशासन में सृजन और सौंदर्य का सापेक्ष सम्बन्ध है तब उनका मध्य 'सवाद' की दशाएँ भी अपेक्षित हैं। इन सवाद की दशाओं में 'सौंदर्य-दृष्टि' वह तत्त्व है जो अक्सर दो विलोम कहे जाने वाले अनुशासनो के मध्य सम्बन्ध-सेतु का काम कर सकता है और विज्ञान बोध और साहित्य सृजन ऐसे ही दो अनुशासन माने जाते हैं जिनके मध्य 'सवाद' की स्थितियाँ हैं जिनको रेखांकित करना इस आलेख का विषय है।

विज्ञान-दर्शन में 'विश्लेषण' की भावना का सम्बन्ध सौन्दर्य की भावभूमि को मकेतित करता है। विज्ञान दर्शन में विश्लेषण वह पूर्ण (होल) तत्त्व है जो अंशों या घटकों में विभाजित हो सके और अपने सापेक्ष सम्बन्ध के द्वारा 'सम्पूर्ण' का व्यक्त हो सके। यहाँ सम्पूर्ण और अंश (क्षण घटना व्यक्ति भी) का सापेक्ष सम्बन्ध है, जो 'संरचना' की धारणा है जिसका प्रभाव साहित्य-सृजन पर भी पड़ा है। इस सम्बन्ध को देखना ही

सौंदर्य-दृष्टि की अपेक्षा रखता है। प्रसिद्ध विज्ञान दार्शनिक इडिगटन का मत है कि 'संसार के मार के रूप-आकार का अस्तित्व भिन्न घटकों के आपसी सम्बन्ध पर आधारित है' (फिलॉसफी ऑफ फिजिकल साइंस, पृष्ठ १२०) इससे यह स्पष्ट होता है कि मरचना (कृति) में जितना कसाव एवं गठन होगा, वह वस्तु उतनी ही सौंदर्यवान होगी, अतः 'विश्लेषण' मात्र विभाजन नहीं है वह संश्लेष भी है। यही स्थिति 'द्वन्द्वात्मकता' की भी है जो मात्र 'प्रतिवाद' एटीथीसिम ही नहीं है उसमें संश्लेषण या संवाद भी है। यहाँ पर 'सृजन' की दृष्टि से एक बात यह है कि घटका का याग मात्र 'पूर्ण' नहीं है लेकिन 'सम्पूर्ण' उसमें कहीं अधिक है। यही कारण है कि सृजन ही या विचार वह पूरी तरह से 'सम्पूर्ण' या यथार्थ का पकड़ नहीं पाता है लेकिन फिर भी वह 'उस तक' पहुँचने का लगातार प्रयत्न करता है क्योंकि इस प्रयत्न में भी एक सृजनात्मक 'सौंदर्य' है। यही ज्ञान का गतिशील रूप है जो सौंदर्य सापेक्ष है। इस दृष्टि में पल, घटना, व्यक्ति आदि का महत्त्व इस बात में निहित है कि इनके द्वारा यथार्थ का व्यापक अर्थवान सन्दर्भ कहाँ तक उजागर हुआ है? अणु में ब्रह्मांड, पिण्ड में ब्रह्मांड तथा क्षण में अनन्तता का बाध एक ऐसी सौंदर्य-दृष्टि की अपेक्षा रखता है जो सापेक्ष-दर्शन के द्वारा ही संभव है। इस सौंदर्य बोध में रहस्य भावना का पुट भी होता है जो विराटता की अनुभूति से सम्बन्धित है। अज्ञेय में असीम अणु अपनी रहस्यमयता को 'विराटता' (शक्ति) की सापेक्षता में 'लोकैट' करता है और फिर 'उससे' एक हो जाता है:-

एक असीम अणु
 उस असीम शक्ति को जो उसे प्रेरित करता है
 अपने भीतर समा लेना चाहता है
 अपनी रहस्यमयता का पर्दा खोलकर
 उससे मिल जाना चाहता है,
 यही मेरा 'रहस्यवाद' है। (इत्यलम्)

यह विराटता हमें ऐतिहासिक बोध में भी प्राप्त होती है जहाँ जीवाणु एक दीर्घ ऐतिहासिक काल को संकेंद्रित करते हैं-मुक्तिबोध की ये पंक्तियाँ देखें -

पृथ्वी के हृदय की गर्मी के द्वारा तब,
 मिट्टी के ढेर में चट्टान बन जाएँगी
 तो उन चट्टानों की

आंतरिक परतो की सतहों पर
चित्र उपर आएंगे, हमारे चेहरे के
तन बदन के, शरीर के, (चाँद का मुँह टड़ा है)

यह विराटता की अनुभूति मात्र ब्रह्मांडीय स्तर पर ही नहीं वरन् जागतिक एवं मनोवैज्ञानिक स्तर पर भी होती है। यह एक तरह से 'माइक्रोकाज्म' (लघु) और 'मैक्रोकाज्म' (विराट) का द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध है जो लघु के विविध रूपों के द्वारा सकृत् होता है। विज्ञान बोध द्वारा प्राप्त यह सत्य हम सृजन को समझने में एक नया आयाम देता है और साथ ही सौंदर्य-बोध को एक नया परिप्रेक्ष्य। यही स्थिति हमें 'हीरो' (नायक-व्यक्ति) की धारणा में प्राप्त होती है जो मात्र व्यक्ति न रहकर जब एक समूह या वर्ग का प्रतीक बन जाता है, तब वह 'विराट' हो जाता है जैसे 'हारी' देवदास माकर्म गाँधी आदि। यह प्रक्रिया हमें सृजन और विचार दोनों क्षेत्रों में प्राप्त होती है।

विज्ञान का सौंदर्य बोध 'विवेकाश्रित' होता है जो विश्व एवं प्रकृति का नियमबद्धता में निहित है। ये नियम गत्यात्मक होते हैं और अपने सापेक्ष सतुलन के द्वारा प्रकृति एवं विश्व की संरचनाओं का व्यक्त करते हैं। यही कारण है कि आइस्टीन इन संरचनाओं (घटनाओं) के पीछे एक समरसता के दर्शन करता है जो मेरी दृष्टि से, सौंदर्य बोध का 'अर्थ' देता है। घटनाओं का यह सार वैज्ञानिक को सप्रत्ययों और सिद्धांतों के समार में ले जाता है, और इनके अन्वेषण में वह 'आनन्द' ही प्राप्त नहीं करता है वरन् एक 'विवेकाश्रित सौंदर्य' का अनुभव करता है। यह विवेकाश्रित सौंदर्य साहित्य के लिए एक आवश्यक तत्त्व है जहाँ रचनाकार अपने विवेक एवं संवेदन के द्वारा सौंदर्य के 'अतिरंजित' रूपों में बच सकता है और साथ ही, कल्पना को संयमित भी कर सकता है। सौंदर्य बोध में कल्पना का अपना विशिष्ट स्थान है क्योंकि रचनाकार कल्पना के द्वारा ही 'अनुभव-बिम्बों' को सृजनात्मक अश्वत्ता देता है। यह 'अर्थवना' सौंदर्य की सृष्टि करती है जो भिन्न ज्ञान क्षेत्रों में किसी न किसी रूप में प्राप्त होती है, लेकिन साहित्य-सृजन में इसका रूप अधिक भास्वर एवं क्रियात्मक होता है। विज्ञान के प्रत्यय एवं विचार इस विवेकाश्रित सौंदर्य बोध को नष्ट क्षितिजों तथा नए रचनात्मक आयामों की ओर ले जा सकते हैं जिसे प्रकार दर्शन, धर्म, इतिहास तथा राजनीति के प्रत्यय एवं विचार। समकालीन

काव्य-सृजन में इसका संकेत यदाकदा मिलता है पर इतना मत्त है कि हमारे रचनाकार विज्ञान-बोध के इस रचनात्मक परिदृश्य के प्रति अभी उतने सजग नहीं हैं जो उनकी सौंदर्य-दृष्टि को 'विद्युत्-चुम्बकीय तरंगों' से आदोलित कर सकें। फिर भी, ऐसी दृष्टि का सर्वथा अभाव नहीं है, वैज्ञानिक रूपाकारों, आशयों तथा विचारों के द्वारा आज का कवि यथार्थ के दर्श को या उसके किसी पक्ष को 'गहराने' का कार्य करता है। एक उदाहरण लें जहाँ वैज्ञानिक रूपाकारों द्वारा उस विश्वोत्थ की अभिव्यक्ति है जो सत्ताधीशों के शरीरांगों को क्षत-विक्षत कर दे-

मेरी रंगों में दोड़ रही है लहू की जगह
द्रवीभूत टी० एन० टी०,
नहीं, कहीं नहीं है मेरा रिमोट कंट्रोल
मेरी खोपड़ी में हो है उसको नियंत्रण- बेद्री
और मेरे कटिबन्ध में लगा हुआ है

इसका संचालन-स्विच

जब कभी ये बटन दवेगा

सिद्धान्तहीन स्वार्थी सत्ताधीशों के शरीरांग

क्षत-विक्षत होकर बिखर जाएंगे। (रणजीत, मध्यान्तर-३)

अधिकतर कवियाँ में यही प्रवृत्ति है। इसके अतिरिक्त वैज्ञानिक आशयों और विचारों को लेकर भरे देखने में कम ही कविताएँ हैं। कुछ 'यदाकदा' हैं जैसे श्री नरेश मेहता की ये पंक्तियाँ जहाँ विस्तरणशील ब्रह्मांड (दिक्विस्तार) का विचार पौराणिक-संवेदना में 'धुलारू' आया है-

कौन है वह ?

जो सवत्सरों के इतिहासों को

पौराणिक बुनावट में बुनकर

नए आकाशों के निर्माण में

फँसता जा रहा है

फँसता ही जा रहा है। (नरेश मेहता)

यहाँ 'ही' का प्रयोग निरंतर फँसत हुए ब्रह्मांडीय दिक् का रूप है जो लगातार नीहारिकाओं के पीछे भागन में धटित हो रहा है। यही प्रवृत्ति हमें विनय, यलदेववशी, जगदीश कुमार, विजय गुप्त, तथा विश्वभर नाथ उपाध्याय में भी अक्सर प्राप्त होती है जो यह तथ्य प्रकट करती है कि आज

का कवि न्यूनाधिक रूप से विज्ञान-बोध के द्वारा अपने सृजन एवं सौंदर्य बोध को परोक्ष रूप में गति और 'अर्थ' दे रहा है। प्रसंगवश यहाँ में डबल्यू इस्टवुड द्वारा संपादित "ए बुक ऑफ साइस वर्स" (मैकमिलन) का संकेत करना चाहूँगा, जिसमें शैली, मिल्टन, जॉन डोन, इलियट आदि कवियों की उन कविताओं का संकलन है जो वैज्ञानिक विषयों पर लिखी गई है। इस प्रवृत्ति का विकास अभी यहाँ अपेक्षित है जिसका आरम्भ हो चुका है। (छायावाद से)

वैज्ञानिक दृष्टि से सौंदर्य बोध 'विवेक' पर आश्रित होने के कारण परोक्षतः ज्ञान-सापेक्ष है जिसे मुक्तिबोध ने सृजन के क्षेत्र में 'ज्ञानात्मक-संवेदन' की सज्ञा दी है, इस संवेदना को रचनाकार अनुभव विम्बो के द्वारा अभिव्यक्ति करता है। इस दृष्टि से सौंदर्य-बोध मात्र वस्तुगत प्रक्रिया नहीं है, उसका सम्बन्ध दृष्ट्य या व्यक्ति-सापेक्ष है। आइस्टीन का सापेक्षवादी-दर्शन इस तथ्य को सम्मुख रखता है कि दिक्काल का अस्तित्व (या उनका बोध) दृष्ट्य सापेक्ष है। इसका अर्थ यह है कि दिक्काल उसी समय अर्थवत्ता प्राप्त करता है जब उसे दृष्ट्य द्वारा प्रत्यक्ष किया या 'अर्थ' दिया जाता है। सृजन के स्तर पर भी वस्तुगत यथार्थ और रचनाकार का सापेक्ष द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध है। यही द्वन्द्वात्मकता सृजन को, विचार को तथा चिन्तन को गति एवं अर्थ देती है। यह द्वन्द्व प्रक्रिया मात्र प्रकृति में ही नहीं, वरन् इतिहास की प्रक्रिया में भी व्याप्त है, यही नहीं, वह मानवीय अतर्जन में भी क्रियाशील है। यहाँ पर भी वह सापेक्ष है, निरपेक्ष नहीं, इससे यह भी संकेतित होता है कि सृजन और द्वन्द्व प्रक्रिया का सापेक्ष सम्बन्ध है और इस सम्बन्ध के विस्तार और उसकी गहनता की सापेक्षता में सौंदर्य बोध का विस्तार होता है और उसमें गहनता भी आती है।

इस दृष्टि से, वैज्ञानिक सौंदर्य-बोध के द्वारा हम साहित्य-सृजन की प्रक्रिया को समझ ही नहीं सकते हैं, वरन् दोनों के अंतःसंवाद को एक गहरे स्तर पर अनुभव कर सकते हैं। सृजन और सौंदर्य के महत्त्व को ध्यान में रखकर प्रसिद्ध भौतिकीविद् फाइनमैन ने अपने निबन्ध 'विज्ञान के मूल्य' (VALUES OF SCIENCE) में 'विज्ञान के गीत' गाने का आवाहन किया है। उसका कहना है कि "जब हम किसी रहस्य या कौध से बारबार साक्षात्कार करते हैं। तब हम किसी समस्या को, किसी सत्य को गहरे अनुभव करते हैं। जैसे-जैसे हम ज्ञान की गहनता में प्रवेश करते हैं,

वेसे वेसे ही आश्चर्यजनक रहस्य प्रकट होते हैं। कवि या कलाकार इन आश्चर्यों का क्या नहीं गाते? विज्ञान के ये 'मूल्य' कवियों और गायकों द्वारा अनगण हो रहे हैं। इस पूरे कथन में एक वैज्ञानिक की वह व्यथा है जो विज्ञान के गीत गान के अभाव में है ता दूसरी ओर उस मोदर्य की मांग में है जो अपने में नवीन और 'अर्थवान्' है। यह तथा संभव है जब हम अपने सृजनात्मक सौंदर्य बोध का आद्यविष्णात्मक जड़ों से मुक्त कर क्योंकि आज सौंदर्य मात्र भावात्मक नहीं रह गया है वह मात्र आनन्द का ही रूप नहीं है वरन् उसका सम्बन्ध त्रामद एवं विडम्बित स्थितियों में भी है। यही नहीं उसका सम्बन्ध ज्ञानात्मक संवेदन में है जिसमें विचारों का रचनात्मक मोदर्य प्राप्त होता है। इस दृष्टि से तो असुन्दर है विडम्बित और त्रासद है वह भी हमारे सौंदर्य बोध का विषय है यदि वह सृजनात्मक अथवत्ता का प्राप्त कर सकें और साथ ही उसमें सृजनात्मक साष्टव का वह रूप प्राप्त हो जिसमें अशा का सह सम्बन्ध संरचना के 'अर्थगर्भीय' का प्रकट कर सकें। यदि गहराई में देखा जाय तो यह 'अर्थ' का विविध आयामों में और जो संवेदना के धरातल पर रचनात्मक अर्थ प्राप्त करता है वह हमारे मन में सौंदर्य बोध की 'विद्युत-चुम्बकीय तरंग' उत्पन्न करता है जो मूलतः एक चक्र या जटिल प्रक्रिया है।



समकालीन कविता में विज्ञान-बोध का स्वरूप

काव्य की अनुभव प्रक्रिया मत्वात्मक और द्वन्द्वात्मक होती है जो यथार्थ और मत्वा सापेक्ष है। आज के वैज्ञानिक युग में यह अनुभव प्रक्रिया किसी न किसी रूप में वैज्ञानिक चिन्तन में एकत्र रही है। यह दूसरी बात है कि वह कहीं भ्रष्टाचारपूर्ण है तो कहीं अपेक्षाकृत गहरी और व्यापक। यह रचनाकार की अन्तर्दृष्टि पर आधारित है कि वह ज्ञान और अनुभव को कहाँ तक सवेदनात्मक एवं रचनात्मक मन्दर्भ दे सका है? इसे यदि मैं दूसरे शब्दों में कहूँ तो वह विचार सवेदन के कितने आयामों को आत्मसात् कर ठन्ड़े मृजनात्मक ऊर्जा प्रदान कर सका है? यहाँ पर मैं यह स्पष्ट कर देना चाहता हूँ कि जिस प्रकार दर्शन धर्म समाजशास्त्र आदि अनुशासनो के आशयों रूपाकारों को अनुभव विम्वारों के द्वारा रचनात्मक मन्दर्भ दिया जाता रहा है क्या उसी तरह वैज्ञानिक प्रस्थापनाओं और विचारों को रचनात्मक मन्दर्भ नहीं दिया जा सकता है? शर्त है तो केवल यह कि काव्य की रचनात्मकता में इन विचारों और प्रस्थापनाओं का सवेदनात्मक रूपान्तरण इस प्रकार का हो कि वह काव्य और साहित्य की अपनी 'वस्तु' बन जाए क्योंकि यह मेरा मानना है कि काव्य के लिए कोई भी अनुभव और ज्ञान अजनबी या हाशिए की वस्तु नहीं है।

काव्य के सन्दर्भ में विज्ञान दृष्टि या विज्ञान बोध का अर्थ यह कदापि नहीं है कि वैज्ञानिक सिद्धान्तों और प्रस्थापनाओं को उसी प्रकार प्रस्तुत करना जैसी कि वह है वरन् इसके विपरीत वैज्ञानिक विचारों का जो मानवीय चेतना की द्वन्द्वात्मकता में प्रभाव पड़ता है उस विम्वार और

रूपाकारों के द्वारा इस प्रकार व्यक्त करना कि वह मानवीय अस्मिता मानव और प्रकृति मानव और ब्रह्माण्ड तथा मानवीय सघर्षों और सम्बन्धों को 'अर्थ' दे सके। 'अर्थ' देने की यह मनुष्य प्रक्रिया रचनाकार की गतिशीलता का परिचायक है। इस ही में काव्य की रचना-दृष्टि कहता हूँ।

यहाँ पर मैं विज्ञान के दो रूपा का संकेत करना चाहूँगा जिनका सम्बन्ध मानव क्रिया और अस्मिता से है। जब भी हम 'विज्ञान' शब्द का प्रयोग करते हैं, हमारे सामने उसका तकनीकी पक्ष उभर कर सामने आता है। बर्ट्रेण्ड रसेल ने विज्ञान के इस पक्ष का 'शक्तिमूल्य' कहा है, जो एक ओर मानव की भौतिक आवश्यकताओं की पूर्ति करता है तो दूसरी ओर व्यक्ति और राजतन्त्र को निरक्षरता की ओर ले जाता है। विज्ञान का दूसरा पक्ष उसका वैचारिक पक्ष है, जिसमें रसेल 'प्रेम मूल्य' कहता है। वह कहता है कि विज्ञान-बोध का यह मनोभाव 'प्रेम' का मनोभाव है जो किसी 'वस्तु' का ज्ञान इसलिए प्राप्त करना चाहता है कि उसका वस्तु के प्रति एक तटस्थ प्रभाव है। इस प्रेम-ज्ञान के द्वारा हम प्रिय का अनुभव प्राप्त करते हैं और जगत्, ब्रह्माण्ड और मानवीय विकास के रहस्यों से क्रमशः अवगत होते हैं। इस प्रकार हमारी वैचारिकता गतिशील और हमारी संवेदना व्यापक और गहरी होती है, जो रचनात्मकता की एक महत्वपूर्ण माँग है। रचनात्मकता के सन्दर्भ में विज्ञान-बोध हम नए विषयों और नई दृष्टियों की ओर ले जाता है, जिसका गहरा सम्बन्ध मानवीय अस्मिता से है, जैसा कि विज्ञान की ये पंक्तियाँ परोक्षतः संकेत करती हैं—

तुमने मुझसे कहा
कविता का विषय बदलो
कविता आदमी को खोजती है
यह पहचान
आज बहुत जरूरी है।

(वर्तमान साहित्य, अंक १२, वर्ष २)

इसके विपरीत विज्ञान के तकनीकी पक्ष का भयंकर विकास हुआ है, उससे मानवीय एवं ब्रह्माण्डीय अस्तित्व का मरुट हो सामने आ रहा है और समकालीन कविता इस संकट के प्रति सजग है। असल में, विज्ञान का तकनीकी पक्ष इतना हावी हो गया है कि विज्ञान का प्रेम-वैचारिक पक्ष

१- वैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि, बर्ट्रेण्ड रसेल, पृ० १५ (अनूदित)

पृष्ठभूमि में चला गया है जा हमारी प्रगति का एक नकारात्मक पक्ष है। आज की कविता में यह नकारात्मक पक्ष बार-बार व्यक्त हो रहा है। नरेन्द्र पुण्डरीक इसी 'सकट' के प्रति सजग है -

लगभग तय हो चुका है
एक न एक दिन जरूर
किसी कम्प्यूटर की गलती से
वैज्ञानिक की भूल से
तकनीकी गड़बड़ी से
एक भयंकर धमाके के साथ
लारों में बदल जाएंगे लोग।

और अन्त में, कविता यहाँ आकर समाप्त होती है,
जो भावी आशाका का एक तार्किक रूप है-

यह पृथ्वी
एकाएक पहुँच जाएगी
पाँच हजार साल पीछे
वहाँ
जहाँ से शुरू की थी अपनी यात्रा।

(समकालीन सृजन, प्रथम अंक, मार्च ८८)

समकालीन कविता के सन्दर्भ में वैज्ञानिक जीवन-दृष्टि उसके वैचारिक पक्ष में भी प्राप्त होती है, जो मेरे विचार से-विज्ञान-चिन्तन का महत्वपूर्ण घटक है। यदि गहराई से देखा जाये तो इसी पक्ष पर तकनीकी पक्ष का बहुमुखी विकास हुआ है। वैज्ञानिक पद्धति में प्रेक्षण, प्रयोग और सत्यापन (वैरीफिकेशन) का अपना विशिष्ट स्थान है, क्योंकि इसी के द्वारा वैज्ञानिक-'सत्य' के निकट पहुँचता है। यह पद्धति क्रमशः सामान्य से विशिष्ट की ओर अग्रसर होती है, जिसका फल है विरलेयण और विरोधीकरण। उसके अपने खतरे भी हैं, क्योंकि अत्यधिक विरोधीकरण अक्सर 'सच्चाई' के टुकड़ीकरण पर अधिक बल देने लगता है, जिससे सत्य का जैविक रूप पृष्ठभूमि में चला जाता है। डॉ॰ विश्वम्भरनाथ उपाध्याय इस खतरे के प्रति सजग हैं, जब वे कहते हैं-

'आज विरलेयण और विरोधीकरण
इस सीमा तक पहुँच चुका है कि

हरेक प्रयोगशाला में

सच्चाईया का टुकड़ीकरण हो रहा है। (कबन्ध, पृ०८८)

आज का वैज्ञानिक-दर्शन इस खतर के प्रति मजबूत है। इसी से अनेक विज्ञान दार्शनिक विश्लेषण और कार्य करण (यान्त्रिक) की अवधारणाओं को व्यापक मन्दर्भ दे रहे हैं। विज्ञान दर्शन में 'विश्लेषण' का एक व्यापक अर्थ है। किसी भी वस्तु का अनक 'अशा' में विभाजित करना विश्लेषण-प्रक्रिया का एक अंग है लेकिन विश्लेषण यही पूरा नहीं होता है, वह अंगों के सापेक्ष सम्बन्ध में अन्तर्निहित है, जो पूर्ण को व्यञ्जना कर सके। इसका अर्थ यह हुआ कि 'अश' और 'पूर्ण' का सापेक्ष सम्बन्ध है, जैसा कि इडिगटन ने स्पष्ट किया है- 'समर के समस्त रूप प्रकार जो प्रत्यक्ष है, उनका अस्तित्व विभक्त अवयवों के आपसी सम्बन्धों में निहित है।' यहाँ विज्ञान का सरचनावाद है, जो समाजशास्त्र, नृविज्ञान (एन्थ्रोपोलोजी) और साहित्य-समीक्षा में देखा जा सकता है। समाज-विज्ञानों और साहित्य में इस सरचनावाद को यान्त्रिक रूप में ग्रहण किया गया, जिसमें 'अवयवों' (अशों) पर इतना बल दिया गया कि अवयवी (हाल) का अस्तित्व सकट में पड़ गया, यही स्थिति मानव-सन्दर्भ में भी प्राप्त होती है, जब कवि कहता है-

"शत्य-क्रिया में व्यक्तित्व के

अणु अणु अलग कर

टटोलता है कि आदमी कहाँ है

अवयव में या अवयवी में।

(शीतलहर वि० ना० उपाध्याय, पृ० १९)

इस विश्लेषण का एक सकारात्मक पक्ष है-क्षण, परमाणु, घटना, जीवाणु, कोष, जीवाणु आदि सूक्ष्म इकाइयों का महत्त्व, जो भूत जगत् के अभिन्न अंग हैं, जिन पर सृष्टि की सारी सरचना अवलम्बित है। सृजन के क्षेत्र में क्षण, परमाणु, घटना, कोष का महत्त्व इस बात में है कि रचनाकार उनके द्वारा विघट और व्यापक सन्दर्भों को व्यञ्जित करता है। इस आणविक युग में एक सेकेण्ड का सौवाँ हिस्सा मूलतः 'अनन्तता' (इनफिनिटी) का द्योतक है, जो यह स्पष्ट करता है कि काल और क्षण का एक गहरा सम्बन्ध है, दार्शनिक शब्दावली में कहे तो क्षण और अनन्त का सापेक्ष सम्बन्ध है, जैसा कि पिण्ड और ब्रह्माण्ड में। विज्ञान ने परमाणु की जो सरचना प्रदर्शित

की है वह उसके रहस्य को तो उद्घाटित करती ही है इसके साथ ही उसके 'विराट्' रूप को भी व्यक्त करती है जो सौर मण्डल की संरचना के समान है अन्तर केवल यह है कि परमाणु के इलेक्ट्रान अपनी कक्षा से दूसरी कक्षा में छलांग मार सकते हैं, जबकि ग्रह ऐसा करने में असमर्थ है। इस छलांग की स्थितिमें इलेक्ट्रान ऊर्जा के गुच्छ (क्वान्टम) उत्सर्जित करते हैं। यह तथ्य यह प्रकट करता है कि परमाणु में ऊर्जा का भण्डार है। उसी ऊर्जा को बलदेव वशी परीक्षित सकंत करते हैं 'दहकते' और 'जहान' शब्दों के द्वारा और वह भी प्रकृति-सौंदर्य वर्णित कं तहत-

अणु-अणु में दहकता-हिलता

बहते पानी के नीचे हिलता

यह कौन-सा जहान है?

(कहीं कोई आवाज नहीं, पृ० १०५)

यहाँ पर एक तथ्य की ओर सकेत आवश्यक है कि आज का कवि अणु और परमाणु को समान अर्थ में (परमाणु के अर्थ में) प्रयुक्त करता है, जब कि वस्तुस्थिति यह है कि परमाणु और अणु में अनन्त है। इस सन्दर्भ में डॉ० विश्वम्भरनाथ ठपाध्याय की सुन्दर कविता 'मे और मे' का जिक्र इसलिए करना चाहूँगा कि यह कविता परमाणुआ, कोशो (सेल्स) के महत्त्व को इस प्रकार प्रस्तुत करती है कि रासलीला का आद्यरूप मुखर हो जाता है और दोनों के मध्य एक 'सवाद' होने लगता है-

परमाणुओं की रासलीला

नाभिक के पास नर्तनशील

विद्युत्-कणों की गोपियों।

तो दूसरी ओर कोश, कोशिकाओं और ऊतकों (टिशू) का यह रूप-

मानव अस्तित्व के मूल में है मथुरा

कोशिकाओं में कृष्ण लीलारत है अहर्निश

ऊतकों में उधम मचा रहा है नटखट नन्दनन्दन

तब यह मनुज नरक क्यों रचता है?

दृढ़ दुःख, छिटक-छिटक कर दूर गिरते चले जाते हैं। फिर, कवि का यह कथन विज्ञान के सत्य को मानव सापेक्ष प्रस्तुत करता है-

यह वैकुण्ठी पूर्णिमा का महारास नहीं

यह तो अणु परमाणुओं की प्राकृतिक प्रवृत्ति

विचारो तो यह विज्ञान है।
 मैं इस अविरल भारतीय रस-निष्पत्ति का
 कब तक प्रतिरोध करूँ?

(मधुमती, जनवरी ११, पृ० ७५)

यह लम्बी कविता 'मैं' के दो रूपा-अन्तर और बाह्य- के द्वन्द्व को यथार्थ-सघर्ष के परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत करती है और आज के 'सार्वभौमिक चीरहरण' को व्यापक अर्थ देती है। यह कविता वैज्ञानिक रूपाकारों और मिथकीय रूपाकारों के द्वन्द्व को रेखांकित करती है। यह द्वन्द्व ही इस कविता का सौन्दर्य है। डॉ० उपाध्याय की रचना-दृष्टि में विज्ञान-बोध का अपना विशिष्ट स्थान है और वे परमाणुओं की परिवर्तनशील 'भौतिकी' के प्रति सजग हैं, जो हाइजेनबर्ग के अनिश्चितता-सिद्धान्त की ओर संकेत करती है कि भौतिक सत्ताओं का सम्पूर्ण और अन्तिम रूप से वस्तुपरक अर्थनिर्णय नहीं किया जा सकता है। वास्तव में भौतिक सत्ताएँ अव्यवस्थित हैं और कारणता के सिद्धान्त को पूरी तरह से नहीं मानती हैं। इस दृष्टि में डॉ० उपाध्याय की यह पंक्ति महत्त्वपूर्ण है, जब वे एक कविता में कहते हैं- 'भौतिकी बदल रही है परमाणुओं के प्रसिद्ध संयोजन की' (शीतलहर, पृ० ५) तो परोक्षतः के क्वान्टम भौतिकी के उपर्युक्त प्रत्यय को ही रचनात्मक सन्दर्भ दे रहे हैं।

आज का वैज्ञानिक चिन्तन कार्य-कारण के यांत्रिक रूप को उस अर्थ में मत्प नहीं मान रहा है, जो न्यूटन तथा गैलिलियो के समय में था। क्वान्टम सिद्धान्त कारणता का निरपेक्ष महत्त्व नहीं देता है और मानवीय एवं विश्व धरातल पर प्रत्येक घटना, सत्ता और क्रिया को कार्य-कारण की शृंखला से नहीं समझा जा सकता है। विनय के काव्य 'महाश्वेता' में कार्य-कारण की सीमा को रचनात्मक सन्दर्भ दिया गया है, जहाँ महाश्वेता का द्वन्द्व इस सत्य से जुड़ा है-

हर घटना सम्बद्ध हो किसी कारण से
 और हम कारण को जान पाए-
 अकारण भी हो सकता है कहीं कुछ

★ ★ ★

१-विज्ञान का दर्शन, डॉ० अजित कुमार सिन्हा, पृ० ८२

हम नहीं जान पाते है
 ब्रह्माण्ड की सम्पूर्ण घटनाएँ
 और न बिठा पाते है कार्य-कारण सम्बन्ध
 सीमित सोच से।

(महारवेता, पृ० २६-२७)

यह सही है कि कार्य-कारण की सापेक्ष स्थिति है, लेकिन 'सीमित सोच' के द्वारा हम कार्य-कारण के यान्त्रिक रूप को ही समझ सकते है, उसके अयान्त्रिक रूप को नहीं। यही कारण है कि आज का विज्ञान-दर्शन कार्य-कारण के यान्त्रिक दृष्टिकोण के स्थान पर ज्ञान-मीमासात्मक उपपत्ति (इपिस्टिमालोजिकल हाइपोथीसिस) की ओर बढ़ रहा है, जो कारणता को अनेक स्थितियों में प्रासंगिक नहीं मानता है। यह अनिरिचतता ब्रह्माण्ड और मानवीय स्थिति में है, जिसे विज्ञान-दर्शन प्रतिपादित कर रहा है।

विज्ञान-दर्शन के उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट होता है कि ब्रह्माण्ड का प्रारूप मात्र यान्त्रिक नहीं है, वरन् ज्ञानमीमासात्मक स्थितियों पर आधारित है। सृष्टि-रहस्य का मूल है 'विकासवाद', जिसने शायद पहली बार मानव को, इस पृथ्वी को, ब्रह्माण्ड की सापेक्षता में 'लोकेट' किया, वह भी प्रेक्षण तथा प्रयोग के द्वारा। विकासवाद और सापेक्षवाद दो ऐसी वैज्ञानिक स्थापनाएँ हैं, जिन्होंने मानव और ब्रह्माण्ड के रिश्ते को और ब्रह्माण्ड की संरचना को नया अर्थ और सन्दर्भ दिया है। यह सन्दर्भ हमें आज की कविता में यदा-कदा प्राप्त होता है, जो सांकेतिक भी है और अपेक्षाकृत प्रत्यक्ष भी। यही कारण है कि विनय एक ओर सत्ता को 'विराट्' कहते हैं, तो दूसरी ओर 'आदमी' को, क्योंकि 'उसे अपने होने को करना था प्रमाणित' (पुनर्वास का दण्ड)। अस्तित्व को अर्थ देने की यह प्रक्रिया समस्त ज्ञानों का लक्ष्य है, अन्तर है कवल पद्धति और दृष्टि का। इसका रूप हमें विज्ञान में भी प्राप्त होता है, क्योंकि मनुष्य को यह लगातार कोशिश है कि—

और मनुष्य

प्रकृति से सघर्ष

या अनुसन्धान की तरंगों पर बढ़ती

एक कोशिश एक स्वप्न (पुनर्वास का दण्ड)

भौतिकी और नक्षत्रविद्या ने ब्रह्माण्ड का जो प्रारूप प्रस्तुत किया है, वह सृष्टि की विराटता को ही व्यक्त करता है और उसके उद्भव को

‘पृष्ठभूमि पदार्थ’ या कॉस्मिक एग या आदि-अण्ड से मानता है, जो बृहद् तप्त हाइड्रोजन गैस का गोलाकार पिण्ड है, जिससे ग्रहों का जन्म हुआ है। इस आदि-अण्ड को भारतीय दर्शन में हिरण्यगर्भ कहा गया है, जिसमें इतिहास-पुरुष और कालपुरुष का प्रादुर्भाव हुआ, जो क्रमशः मानवीय सृष्टि और ब्रह्माण्ड-रचना का गत्यात्मक रूप है। यह आदि-अण्ड सृष्टि का मूल तत्त्व है जो अपने को विभाजित कर ग्रहों आदि की रचना करता है-इसे वैज्ञानिकों ने कॉस्मिक एग की मंज़ा दी है, जिसे विनय साकेतिक रूप से ‘सर्पाकार कुण्डल’ की मंज़ा देते हैं, जो अपने में विभक्त हो रहा है-

एक सर्पाकार कुण्डल
धीरे से खुल रहा था हवाओं में
और एक आरम्भ
द्वन्द्व को शक्ल देता हुआ
विभाजित हो रहा था
अपने ही खण्ड में

(एक पुरुष और, पृ० १३)

यहाँ सृष्टि का आरम्भ द्वन्द्वात्मक है, जो एक न खत्म होने वाली प्रक्रिया है; क्योंकि पृष्ठभूमि पदार्थ कभी समाप्त नहीं होता है। ब्रह्माण्ड की विराटता दिक्काल के चतुर्विमीय सांतत्य में देखी जा सकती है, जो विस्तरणशील ब्रह्माण्ड (इक्सपैंडिंग यूनीवर्स) की धारणा का रूप है। ब्रह्माण्ड का यह निरन्तर विस्तार और उसका संकुचन एक दोलनशील विश्व का प्रारूप प्रस्तुत करता है। यह समस्त घटनाक्रम दिक् की विराटता में ही घटित होता है, जो विस्तरणशील गति-क्रम का सूचक है। इस सारी सृष्टि-प्रक्रिया को जगदीश कुमार पूरी वैज्ञानिक जानकारी के साथ रचनात्मक सन्दर्भ देते हैं, जो एक ब्रह्माण्डीय सौंदर्य को व्यक्त करती है-

‘मैं एक विस्तरणशील गति से
आकाश नापता रहा
जबकि कानों में मेरे
लगातार टकरा रही थी
चतुर्विस्तारात्मक आकाशीय अखण्डता की ध्वनियाँ।

(ऋच गुणा ऋण)

१-नेचर आफ यूनिवर्स; फ्रेड हॉयल, पृ० ६६।

२- काल-यात्रा, वासुदेव पोद्दार, पृ० २८

इस विराट 'दिक' (अन्तरिक्ष) में ग्रह नक्षत्र न्यूट्रॉन तारे (पल्सर) नोहारिकाएँ क्वासर मिन्न प्रकार की तरंग धूमकेतु कृष्ण विवर (ब्लैक होल) आदि का अस्तित्व माना गया है जो ब्रह्माण्ड के 'घटक' कहे जा सकते हैं तथा जो ब्रह्माण्डीय संरचना को संकलित करते हैं। आज के कुछ ही कवियाँ ने इन घटकों को अपनी रचनात्मकता का माध्यम बनाया है। और उनके द्वारा मानवीय सम्बन्ध और संघर्ष की त्रासद स्थितियों का संकेत किया है। यहाँ पर इन घटकों की प्रकृति का सांकेतिक रूप भी प्राप्त होता है जो यह सत्य प्रकट करता है कि बगैर 'वस्तु' को जाने और समझे उसका सही एवं सार्थक प्रयोग सम्भव नहीं है। इस दृष्टि से विश्वम्भरनाथ उपाध्याय ने अपनी एक कविता में ब्लैक होल को 'काले खन्दक' को संज्ञा दी है जिसमें इतनी अधिक गुरुत्वाकर्षण शक्ति होती है कि वह अपने ईर्द गिर्द के नक्षत्रों और वस्तुओं को निगल जाता है। कवि को ऐसी स्थिति में संकट-बोध होता है और दूसरी ओर, शून्य (दिक) इतनी भारी और अवाङ्मय-

113927

'मेरे अन्तरिक्ष में
काले काले खन्दक है
जो मेरी आशा के दीपक
नक्षत्रों को धकोस रहे हैं
मे उनकी अन्ध अतड़ियो में
क्रमशः पिसता पच रहा हूँ
अस्तित्व की चटख को सुन तो रहा हूँ
पर कहूँ कैसे ?
शून्य इतना भारी होगा,
इतना आवङ्मय
ऐसा न सोचा था'।

अमल में, विज्ञान का चिन्तन हमें क्रमशः विराटता को अनुभूति देता है और हमारी 'दृष्टि' की सीमा को ओर संकेत करता है। जब तक यह 'अदेखी' सृष्टि रहेगी तब तक हम विराट के स्पर्दन को कैसे महसूस नहीं करेंगे? यह प्रश्न है डॉ० विनय का-

'जब तक मेरी दृष्टि की
सीमा में आने वाले गोचर ब्रह्माण्ड से परे
एक अदेखी सृष्टि रहती है

तब तक यह कैसे हो
हम अपने में किसी
विराट का स्मन्दन महसूसना बन्द कर दें।
(कई अन्तराल)

इसी 'विराट' ब्रह्माण्ड का एक अंग है यह पृथ्वी और मानव जो अजैव से जैव (आर्गेनिक) विकास की जटिल प्रक्रिया का फल है जिसमें मानव नामधारी प्राणी मस्तिष्क संरचना प्रजनन विधि आगिक जटिलता आदि की दृष्टि में अन्य मानवतर प्राणियों से अधिक विकसित है। विकासवाद की यह स्थापना है कि जैसे जैसे विकास की गति आगे बढ़ती है उसी अनुपात में जटिलताओं का क्रम विकसित होता है और मानव इस क्रम विकास का जटिलतम जैविक प्राणी है जो मगठन (आगनाइजेशन) का उच्चतम रूप है^१। डॉ॰ देवराज ने इस जटिल मानव की कहानी का जिक्र करते हुए उसे तुहिन पिण्ड (आइम वर्ग) के द्वारा समझाया है

'धरती के मानव की जटिल कहानी
तुहिन पिण्ड का कुछ अंश मतलब पर। शेष अतल में
गहन-गूढ़ है दुस्तर '

(उपालम्भ पत्रिका तथा अन्य कवितारें)

यहाँ पर मानव के 'रहस्य' का संकेत है, जिस विज्ञान उद्घाटित कर रहा है। डार्विन तथा जीव-विज्ञान दार्शनिक हक्सले, हाल्डेन आदि ने मानव को इस विशिष्टता का क्रम विकास के तहत रखलिया है और उसे हामोसेपियन्स और होमाइरिक्ट्स (वानर) के आश की स्थिति माना है। डार्विन ने आदमी को बन्दर की ओलाद स्वीकारा जिस पर एक व्यंग्यात्मक प्रतिक्रिया कुमारेंद्र पारसनाथ सिंह की है-

'कितना अजीब है
कि आदमी बन्दर नहीं है
जाने क्या हो गया था डार्विन को भी

★ ★ ★

कि उसे अपना वालिड बन्दर ही नजर आया।
यह सोच कर तसल्ली कर गया है
कि जानवरा से बेहतर है

दो पैरो के बल खड़ा है
नदी या पहाड़ लाघ सकता है।

(समकालीन सृजन अंक १ पृ० ४४-४५)

यहाँ पर विकासवादी दृष्टि का सहारा लेकन मानवीय अर्थवत्ता के प्रश्न को उठाया गया है और साथ ही विकामवाद के प्रति एक व्यंग्यात्मक प्रतिक्रिया है। कम रचनात्मक होने पर भी इस प्रतिक्रिया का अपना महत्व है।

इस जीवशास्त्रीय विकास क्रम में जहाँ दा अगले पैरा की दो हाथा के रूप में स्वतन्त्रता मानव की विशिष्टता है वहाँ मस्तिष्क का विशिष्ट विकास भी है जा भाषा (आखर) के क्रमिक प्रयोग करने में समाहित है। इस तथ्य को विश्वनाथप्रसाद तिवारी 'मौ' के प्रति एक कविता में सुन्दार साकेतिक रूप प्रदान करते हैं

‘उसने चार पैरो के एक नन्ह जानवर को
खड़ा किया है रीढ़ पर
आजाद किए हैं उसके हाथ
निविड़ अन्धकार ने दिया उसे
आखर अनन्त’। (आखर अनन्त पृ० २९)

मानव विकास क्रम में होमोइरेक्टस (दो हाथ व रीढ़) से होमोपैपियन्स और होमोपैपियन्स से होमोसिम्बालिक्स (प्रतीक निर्माता या शब्द प्रयोगकर्ता) तक की यात्रा आज के मानव इतिहास की यात्रा है जिसे उपर्युक्त कविताएँ साकेतिक रूप से व्यक्त करती हैं। इन तथ्यों के प्रकारा में इन कविताओं का सौन्दर्य बढ़ जाता है। आज का सौन्दर्यबाध वैचारिक संवेदना पर आश्रित है, मात्र भावात्मक नहीं है।

समकालीन कविता के ‘रूपाकार’ पर यदि विचार करें, तो हम पाते हैं कि ज्ञान के भिन्न क्षेत्रों से ये ‘रूपाकार’ (जो मूलतः पारिभाषित शब्द हैं) कविता की सृजनात्मकता में आए हैं जो रचनात्मक ऊर्जा के कारण ‘साहित्य’ के अपने रूपाकार हो गये हैं। इन रूपाकारों का जो विशिष्ट अर्थ उस ज्ञान-क्षेत्र में है उसकी ‘रक्षा’ करते हुए रचनाकार उन्हें आज की जीवन स्थितियों से जोड़कर व्यापक अर्थविस्तार करता है। इसी अर्थ में साहित्य का सौन्दर्य है। यही बात विज्ञान के बारे में भी सत्य है, क्योंकि विज्ञान की भिन्न शाखाओं से (यथा भौतिकी गणित नक्षत्र विद्या प्राणिशास्त्र, पुरातत्व तथा वनस्पति विज्ञान आदि) ऐसे ‘रूपाकार’ को लिया गया है, जा

रचनात्मकता का नया आयाम और मवदन दत्त है। एम कुछ रूपाकार है, ब्लेक हाल विकासक्रम दिक् (अन्तरिक्ष) चतुर्विंशतगत्मक ग्रहाण्ड गति शाल्यक्रिया उत्तक काशिकार्ण बानलिया(कीट) प्रक्षपाम्त्र, रखा, वृत्त, कार्यात्मिक वोन विद्युतीकरण जीवाप्म, समीकरण अमीबा, टैडपोल आदि। आज की कविता म य शब्द न रहकर एक तरह स प्रतीक बन गये है और इन्ह प्रतीकत्व द रह है आज क कविगण। ब्लेक हाल विकासक्रम, दिक्, गति जेम रूपाकार का सकृत् ऊपर कर चुका हूँ। मै मात्र द्वा उदाहरण और देना चाहूँगा-एक प्राणिशास्त्र म और एक गणित से। अश्विनी पाण्डुर ने सृजन-प्रक्रिया का शब्द की शाल्यक्रिया कहा है और इस प्रक्रिया म मस्तिक एक 'ऑपरेशन थियटर' है और उसम उपज 'टैडपोल' (मढ़क का आरम्भिक रूप, जिसम एक लम्बी पूँछ होती है) और 'जातक' (मढ़क का प्रोढ़ रूप) कभी क्रमश बच्चा नहीं बन पात है और कभी एक बड़ा जातक मात्र टैडपोल रह जाता है-

'दिमाग क्या पूरा ऑपरेशन थियटर है
कभी कई टैडपोल भी बच्चा नहीं बन पाते
कई बार एक बड़ा जातक
मेरी कलम की धार पर टग कर
टैडपोल गह जाता है।'

(चौराट का दूसरा हिस्सा, पृ० ८)

अब भी कवि की फाइल में विकसित-अविकसित टैडपोल, बीजाण्ड पड़े हैं, जो निरन्तर सृजन-प्रक्रिया से गुजर रहे हैं और इस प्रकार शब्दों की यह शाल्यक्रिया जारी है। यहाँ पर बीजाण्ड, टैडपोल और जातक का जीवशास्त्रीय रूप सुरक्षित है, जो सृजन-प्रक्रिया में रूपाकार की तरह प्रयुक्त हुए हैं। इस प्रकार विश्वम्भरनाथ उपाध्याय ने 'बानलिया' नामक एक कीट, जो मादा की यानि में जन्मता, बढ़ता और अन्त में वहीं अपने बीज छोड़ता, मर जाता है-कें द्वारा आज की त्रासद आधुनिकता पर व्यंग्य किया है (शीतलहर पृ० ५६-५७)। कहने का तात्पर्य यह है कि प्राणिशास्त्र के ये जीव रचना-प्रक्रिया में नये अर्थों की सृष्टि करते हैं। जब हम गणित की ओर आत हैं, तो मानवीय अनुभव क अनेक स्तरों पर गणित के सिद्धान्त नाकाम हो जाते हैं, जैसे गणित म एक+एक= दो होता है, पर मानवीय अनुभव म १+१= एक ही रहता है, जैसे बूँद, समुद्र, गोपी आदि। दयाकृष्ण विजय की एक कविता इसी तथ्य को प्रस्तुत करती है-

'तब एक और एक दो नहीं
 एक ही क्यों होता है
 क्यों हो जाता है मिथ्या
 गणित का सर्वमान्य सिद्धान्त'।
 'हाते ही समुद्र में विलीन
 बूंद कब रहती है बूंद
 वह तो समुद्र ही थी
 समुद्र ही है
 और समुद्र ही रहगी'।

(इन्द्रधनुष का आठवाँ रंग पृ० १९१)

यहाँ गणितीय रूपाकार के द्वारा अद्वैतभाव की व्यंजना की गई है। एक दूसरे स्तर से बलदेव वशी हर भाव को एक 'वृत्त' की सजा देते हैं, जो बिन्दुओं और रेखाओं के सघात से वृत्त में बदल रही है, जो एक प्रकार से 'दर्द' को आकर दे रही है-

'यदि रेखागणित से देखे
 तो हर भाव एक वृत्त है
 क्रूरता की बिन्दुओं को काटती
 जोड़ती हुई रेखा
 वृत्त में बदल रही है
 अच्छा है दर्द आकार ले रहा है'।

(उपनगर में वापसी, पृ० ३१)

उपर्युक्त विवेचन से यह नितान्त स्पष्ट है कि आज का कवि अपनी रचना-दृष्टि को विज्ञान बोध के द्वारा व्यापक 'अर्थ' प्रदान करने की प्रक्रिया में है, यह दूसरी बात है कि कोई इसे धरातलीय रूप में ले रहा है तो कोई गहन व्यापक अर्थ-संदर्भ में। मेन छायावाद, स्वच्छन्दतावाद और नई कविता के कुछ कवियों (यथा प्रसाद पन्त अज्ञेय नरेश मेहता आदि) की रचनात्मकता में यदा कदा विज्ञानबोध के रचनात्मक संदर्भ का रेखांकित किया है, जो भिन्न पत्र-पत्रिकाओं और मेरी पुस्तकों में संग्रहीत है। इनके आधार पर मैं यह कह सकता हूँ कि वैज्ञानिक दृष्टि का एक क्रमिक विकासार्थक रूप हमें आधुनिक हिन्दी कविता की अनुभव-प्रक्रिया में प्राप्त होता है, जिसके व्यवस्थित अध्ययन की आवश्यकता है, और यह लेख मुझे इस ओर प्रेरित करता है।

समकालीन कविता में काल-बोध के आयाम

काल एक ऐसा प्रत्यय है जो सृजन के क्षेत्र में अनेक अनुभव-विम्वों के द्वारा व्यक्त होता है और दूसरी ओर, काल एक ऐसी पूर्वधारणा है जो ब्रह्मांड, प्रकृति और जगत को समझने में सहायक होती है। रचनाकार काल का रूपांतरण विचार-संवेदन तथा अनुभव-रूपाकारों के द्वारा करता है और इस दृष्टि में, वह अपने को 'एसर्ट' भी करता है और साथ ही, उससे अभिभूत भी होता है। इस दृष्टि से रचनाकार दो स्तरों पर काल से टकराता है—एक, काल के प्रत्ययात्मक रूप से और दूसरे, सृजन के स्तर पर अनुभव विम्वों और रूपाकारों के द्वारा उसे 'रचनात्मक' अर्थवत्ता प्रदान करने में। यहाँ यह स्पष्ट करना आवश्यक है कि बिना प्रत्ययात्मक रूप के रचनाकार काल-दिक् को उसके जागतिक एवं ब्रह्मांडीय (तात्त्विक) रूपों में शायद उचित सृजनात्मक अर्थवत्ता नहीं दे सकेगा। एक अन्य बात यह भी है कि दिक्-काल सापेक्ष है, और छोड़नी है। अतः काल के रचनात्मक और अवधारणात्मक रूपों में 'दिक्' का सापेक्ष अन्तर्भाव रहता है। प्राचीन दर्शन और धर्म में काल को निरपेक्ष, अनंत माना गया, लेकिन विज्ञान में काल-दिक् को सापेक्ष और रेखीय (लीनियर) माना गया। काल के इस आनुभविक रूप में 'स्मृति' का विशेष स्थान है क्योंकि स्मृति काल के परिदृश्य को पकड़ती है और वर्तमान के प्रतीति-विंदु पर उसे रूपांतरित करती है। भाषा के क्षेत्र में भी दिक् और काल का संकेतन क्रिया (घटना), संज्ञा, सर्वनाम और वाक्य संयोजन में होता है^१। इस प्रकार काल प्रत्यय सार्वभौमिक और सापेक्षिक है।

१ देखें मेरा लेख भाषा-चिंतन में दिक्-काल संकेतन (आलोचना ८९)

जहाँ तक सृजन और विचार का सम्बन्ध है काल के दो स्तर हैं—एक जागतिक और दूसरे पराजागतिक या अनन्त (सम्भावना भी)। ये दोनों स्तर एक दूसरे में प्रवेश करते हैं। यह अन्तर्भेदन (इंटरएक्शन) वह वर्तमान बिंदु है जहाँ से रचनाकार अतीत और भविष्य को (अनन्त) एक सूत्र में बांधता है। यह जागतिक या वर्तमान का प्रतीति बिंदु (जिसे 'अनन्त अब' भी कहते हैं) वह आधारशिला है जहाँ से रचनाकार और विचारक अतीत और भावी को, अनन्त या सम्भावना को फूट देने का प्रयत्न करता है। विज्ञान-दर्शन में काल, गति और दृष्टा-मापेक्ष है और यह सृजन के स्तर पर भी सत्य है क्योंकि रचनाकार (व्यक्ति दृष्टा) काल की गति को अनुभव बिम्बों के द्वारा ही 'अर्थ' प्रदान करता है।

इस पृष्ठभूमि के सदर्थ में ममकालीन कविता को लिया जा सकता है। इस काल खण्ड की कविता के अनेक आयाम हैं जो काल-सर्जना को भिन्न रूपों में व्यक्त करते हैं। इस समय की कविता का तेज़र, नयी कविता से भिन्न है। यह आज की कविता की मुख्य धारा है जो नयी कविता की अत्यधिक चितनशीलता के स्थान पर यथार्थ के तीखे एवं व्यंग्यात्मक रूप को विचार-संवेदन के धरातल पर 'अर्थ' प्रदान कर रही है जिसमें राजनीति और समाज (आर्थिक भी) से सीधे टकराने की स्थितियाँ हैं। १९७५ के बाद कविता में एक चेतनात्मक उड़पन का एहसास है जिसमें 'सहजता' का आग्रह भी बढ़ता जा रहा है। कविता की यह मुख्य धारा अकविता, विद्रोही कविता, सघर्षशील कविता विचार कविता और ठोस कविता से हाँती हुई अपनी 'अस्मिता' को रेखांकित करती है। यह यथार्थ-बाध समाजशास्त्र, राजनीति, इतिहास और भौतिकवादी दर्शनो से अधिक प्रभावित होने के कारण दिक्-काल की प्रतीति में वैचारिकता और यथार्थ के तीखे-विडम्बित रूप को व्यक्त करती है। अन्त में, परिवर्तित काल बोध के कारण इधर की कविता में भी बदलाव आया है जो एक ऐतिहासिक अनिवार्यता भी है। इस मुख्य धारा के अलावा अन्य धाराएँ भी हैं जो नयी कविता से सम्बन्धित हैं और स्वतंत्र भी। इनमें तीखेपन का अभाव है और संवेदनात्मक सम्बन्धों की अनुभूति। यहाँ पर प्रकृति, प्रेम, अनन्त बांध ब्रह्मांडीय रहस्यमयता की अनेक दशाएँ प्राप्त होती हैं जो काल के रहस्यमय रूप को, सघर्षशील जीवन के द्वन्द्व को, मानव सम्बन्धों के स्वतंत्र एवं सम्बन्धित रूपों को, भिन्न अनुभव रूपाकारों के द्वारा व्यक्त करती हैं। इस वर्ग में सघर्ष की मनोदशाएँ हैं, पर उतनी पैनी, तीखी, और आक्रामक नहीं जो हमें मुख्य

धारा में दिखाई देती है। अतः हम कह सकते हैं कि नवम् और दशम् दशक की कविता में द्वन्द्व और सघर्ष का रूप समान है उसकी अन्विति और 'परिदृश्य' में अवश्य अन्तर है। इस पूरे परिदृश्य के कारण काल की प्रतीति वायावी नहीं हो पायी है वरन् वह यथार्थ और स्रवदना की ठास भूमि पर आधारित है। यहाँ पर कवि एक 'स्टड' लेता है जो सघर्षशील चेतना का पक्षधर है। इस बिंदु पर आज की कविता दशरीय न होकर अन्तर्दशीय या अन्तर्राष्ट्रीय है। यह अभी सम्भव होता है जब रचनाकार काल के व्यापक सदर्थ का, उसके ऐतिहासिक परिदृश्य को आत्मसात् कर सके। इस दृष्टि से आज की कविता का विवेचन अपेक्षित है।

सबसे पहले काल के उस रूप का लेना चाहूँगा जो प्रतीति के स्तर पर उसकी 'स्वतंत्र' अर्थवत्ता को सक्रिय करती है तथा काल को अवधारणा से सम्बन्धित है। विज्ञान में दिक् काल को 'राशि' के रूप में ग्रहण किया गया है जिसके द्वारा हम घटनाओं और अंतरालों (दिक्) का मापन करते हैं। राजीव मक्सन की यह पंक्ति 'काल एक सुविधा का माप है, हमारी गति का' जो काल के उपर्युक्त रूप को व्यक्त करती है और साथ ही, इस तथ्य को भी प्रकट करती है कि काल की प्रतीति 'दृष्ट्य' और 'गति' सापेक्ष है। व्यापक सदर्थ में, इस काल की गति को सृजन के स्तर पर अनेक 'रूपाकारों' के द्वारा व्यक्त किया जाता रहा है यथा नदी, धारा, प्रपात आदि जो गत्यात्मकता को संकेतित करते हैं। काल की यह गति चक्राकार भी (पुराण-धर्म) है और रेखीय (विज्ञान)। बलदेव वर्मा ने काल की इस चक्राकार गति को अनेक रूपाकारों के द्वारा व्यक्त किया है। बलदेव ने 'बीज' और धारा प्रवाह के आपसी रिश्ते के द्वारा काल के चक्रीय रूप को इस प्रकार संकेतित किया गया है—

समय के तेज प्रवाह में
 बरगद कहीं डूब गया है
 भटियाले सैलाब में
 वह धरती में अपने बीज छिटका कर
 मिट्टी की नौद सो गया है
 दावार उगने के लिए चुपचाप
 धारा में प्रवाहित हो गया है।

(कहीं कोई आवाज नहीं)

यहाँ पर काल का चक्रीय रूप और उसकी गति को रूपाकारों के द्वारा व्यक्त किया गया है। इससे यह भी स्पष्ट होता है कि काल एक शक्ति है, नियति रूप है जो पुराणों और महाकाव्यों (महाभारत और रामायण) में वर्णित है। काल के इस शक्ति एवं गति रूप में रचनाकार और विचारक टकराता है और इस प्रकार वह अपने समय के काल से सघर्ष करता है। काल का यह प्रक्रम (प्रोसेस) इतिहास क्रम भी है क्योंकि इतिहास (मानव का) काल के दीर्घ आयाम में घटित होता है, इसी से, देवेन्द्र कुमार 'क्त' के प्रक्रम में कुछ कर गुजरने के पक्ष में है

क्त से जो भी कर गुजग्ने से घबराता है
इतिहास के घुड़दौड़ में/वह केवल पीछे ही नहीं छूट जाता/
बल्कि जूते में कोल मा/हमेशा हमेशा के लिए जड़ दिया जाता है।
(बहस जरूरी है)

आज का व्यक्ति जिस माहौल में सास ले रहा है उसमें शोषण और सघर्ष की स्थितियाँ उसे लगातार चुनौती दे रही हैं और उसके दो ही विकल्प हैं, या तो जूझिए अथवा पलायन कर जाइए। डॉ० विश्वभरनाथ उपाध्याय की निम्न पंक्तियाँ इस दशा को एक व्यंग्यात्मक स्थिति में प्रस्तुत करती हैं। उपाध्याय जी की कविता में जो जुझारूपन, वैचारिकता और नए मुहावरों का समायोजन मिलता है, वह आज की कविता में अपनी अलग पहचान बनाता है—

जब तक समय है,
सकट है
क्त के पार जाइए
गुले-मुलजार हो जाइए।
(घड़ी कविता से)

काल से टकराने और सघर्ष कराने की ऊर्जा मानव की नियति है और इसी से चाणक्य ने अपने ग्रन्थ 'अर्थशास्त्र' में कहा है कि 'काल, देश और पौरुष में 'पौरुष' सबसे महत्त्वपूर्ण है क्योंकि 'पौरुष' के द्वारा ही हम दिक्-काल पर अधिकार कर सकते हैं।' इसे 'पौरुष-काल' भी कहा जा

१ स्टेडी ऑफ स्पेस एण्ड टाइम इन इंडियन थॉट, के०के० मण्डल, पृ० २१

२ स्टेडी ऑफ स्पेस एण्ड टाइम इन इंडियन थॉट, के०के० मण्डल, पृ० २५

सकता है जो सघर्षमूलक है। स्वतंत्रता से पूर्व की कविता में 'पौरुष-काल' का अपना विशिष्ट स्थान है क्योंकि पराधीन जाति के लिए 'पौरुष' काल की अपनी अहम् भूमिका होती है। 'आज की कविता में 'पौरुष काल' का रूप भ्रष्ट व्यवस्था शोषण और भूख के प्रति विरोध में है। अतः मानव 'रेत' (समय) पर जो भी 'लकीर' खींचता है उसके मिट जाने के भय में वह 'हादसे' से टकराना तो स्थगित नहीं कर सकता है। विनय इसी 'हादसे' को 'पौरुष-काल' की सापेक्षता में इस प्रकार व्यक्त करते हैं-

रेत पर लकीरे खींच कर
इस डर से कि वे मिट जाएँगी
स्थगित नहीं किया जा सकता
किसी भी हादसे से टकराना
(कई अंतराल)

उपर्युक्त काल की अवधारणा का एक रूप वह है जो व्यक्तिगत अनुभव विम्या के द्वारा काल के व्यापक मदर्भ को उजागर करता है जिसमें व्यक्ति और इतिहास (जो काल में घटित एक प्रक्रम है) की अस्मिता का एक गहरा सम्वन्ध प्राप्त होता है। इधर की कविता में यदा कदा काल की प्रतीति व्यक्ति और इतिहास की उपस्थिति के समानांतर है। ऐसी स्थिति में व्यक्ति अपने का काल और इतिहास पर 'एसर्ट' करता है और इसी में, देवन्द्र कुमार का 'साचना' ही दशकाल के लिए चुनौती बन गया है (बहस जरूरी है) तो दूसरी ओर हमें 'शाय' के लिए समय 'क्रूर उदाम/वेरहम मजाक की तरह खतरनाक' है (नींद में माहजन जोड़ड़ो) जो समय का महसूसने के भिन्न रूप है। हमें की कविता 'नींद में माहजन जोड़ड़ो' काल और इतिहास का स्मृति विम्या के द्वारा पकड़ती है जिसमें व्यक्ति की अस्मिता और इतिहास का द्वन्द्व है क्योंकि व्यक्ति इतिहास और काल का मात्र स्थितप्रज्ञ 'गवाह' नहीं है

सिर्फ मैं ही क्या होता हूँ
शाकग्रस्त और व्यथित

- १ 'दस्तावेज' और 'समकालीन सृजन' पत्रिकाओं में मेरे लेख इस सन्दर्भ का प्रस्तुत करते हैं। लेख का नाम है 'नवजागरणकालीन काव्य में दिक् काल' सजना' (दस्तावेज ४८) और 'प्रमाद काव्य और राष्ट्रीय मुक्ति आंदोलन' (समकालीन सृजन प्रसाद अंक ३)

क्यों नहीं हो पाता काल जैसा

अगम्य अनादि

नहीं बन पाता क्यों शानदार सभ्यताओं की

दारुण पराजय का स्थितप्रज्ञ गवाह।

(नींद में माहन जोड़दों)

व्यक्ति और काल का यह द्वन्द्वात्मक रूप एक नितांत सघर्षमूलक जुझारु रूप में विश्वम्भरनाथ उपाध्याय की एक सुन्दर कविता 'हरिश्चन्द्र की मृत्यु' में प्राप्त होता है जहाँ कवि 'महाकाल' को एक 'दोलक' के रूप में परिकल्पित करता है जो मानवोत्तर विज्ञान से लिया गया एक प्रतीक है। इस दोलक में व्यक्ति बंधा हुआ है और दूसरी ओर प्रकृति के पहिए पर एक विराट पट्टी चल रही है व्यक्ति की यह नियति है कि वह पट्टी से बंधे होने के कारण लगातार उसके साथ घूम रहा है पर अकेले नहीं किसी मित्र को फसा कर

बस बहो महाकाल के बोध नद पर बहते रहो

यह तो एक दूसरे में गुंफित क्षणों का झूला है।

★

★

★

एक विराट पट्टी चल रही है प्रकृति के पहिए पर

उस पर तुम बंधे हो बंधु अत घूमो घूमते रहो

और लता की तरह किसी मजबूत मित्र को

फसा कर घूमो घूमते रहो ॥

इस कविता में आगे चलकर काल का शक्ति रूप मुखर होता है जो सृष्टि और मृत्यु के समीकरण को सतुलित रखता है और इसी से कवि 'कविता' के द्वारा उसे 'कीलित' भी करना चाहता है और उससे लोहा भी लेना चाहता है

बता तू, कविता का क्या कर लेगा

जो 'तुझे' कीलित करती है

★

★

★

तू बच नहीं सकता मरदूद

मे तेरे शिकार को शब्दों में लेख दूंगा

काल/ मे तुझे देख लूंगा ॥

('हरिश्चन्द्र की मृत्यु' कविता से)

काल बोध क अन्तर्गत त्रिकाल या भूत, वर्तमान और भविष्य का अनुक्रम एक निरन्तरता-क्रम में होता है। भाषा के स्तर पर भी त्रिकाल का संकेत क्रियापदा (था, है, होगा) के द्वारा होता है और भाषा की सारी संरचना भूत-वर्तमान भविष्य का ही संकेतित करती है। भर्तृहरि ने त्रिकाल का काल का 'गुण' भी कहा है और काल की शक्तियाँ भी।^१ सृजन और विचार के लिए वर्तमान का प्रतीति बिंदु अत्यंत आवश्यक है क्योंकि रचनाकार और विचारक इसी बिंदु से भूत और संभावना (भविष्य) का पकड़ने का प्रयत्न करता है अथवा उसे पुनर्घटित (भूत) और अनुमानित करता है (भविष्य)। इस पुनर्घटित की स्थिति में स्मृति का विशेष स्थान है जो मनोवैज्ञानिक काल को चरितार्थ करती है। इस मनोवैज्ञानिक काल की 'गति' सदा 'सम' नहीं होती है, अनुभव में काल कभी भारी होता है, कभी दूधर और गतिमान। स्मृति काल के परिदृश्य का पकड़ती है। स्मृति मात्र संग्रह नहीं करती, वरन् वह 'चयन' और पुनर्मूल्यांकन के द्वारा भविष्य के परिदृश्य को भी बदलती है।^२ इस प्रकार स्मृति काल के विशिष्ट खण्ड का ग्रहण कर उसे वर्तमान और भविष्य के सन्दर्भों में 'अर्थ' प्रदान करती है। सृजन-प्रक्रिया में काल का घटनात्मक स्मृति-बोध तथा त्रिकाल का न्यूनाधिक समावेश रहता है। ये स्मृतियाँ, जो अचेतन में एकत्र रहती हैं, किसी विशेष प्रतीति-बिंदु पर चेतना के स्तर को आदोलित करती हैं और अभिव्यक्ति को (रूपाकार द्वारा) प्राप्त होती हैं। किशोर काव्य का काव्य 'नरो वा कुजरो वा' में स्मृति-विषयों और काल-प्रवाह का एक ऐसा ही सापेक्ष सम्बन्ध है जो द्रोणाचार्य के जीवन में घटित घटनाओं को वर्तमान प्रतीति बिंदु पर पुनर्घटित करता है। यहाँ पर उनकी स्थिर स्मृतियाँ गतिशील हो जाती हैं-

"कहीं कुछ दूर कुहरे में

उलट कर रह गयी थी पुतलियाँ उनकी

सभी कुछ थम गया था, एक क्षण, दो क्षण, कई क्षण।"

यही नहीं, सत्य और 'युगमूल्य' भी 'क्षणों की चलनियाँ' में छनकर ही भावी पीढ़ियों के लिए प्रासंगिक बनते हैं। द्रोणाचार्य की स्मृति में घटित 'समय के दरवार' में स्वयं काल की यह उक्ति ले-

१ भर्तृहरि की वाक्यपदीय, अनु० डॉ० आर०सी० द्विवेदी (पृ० ३७२)

२ सवत्सर, अज्ञेय, पृ० ४०-४२

फिर क्षणा की चलनिया से छानता है सत्य का
युग के सनातन मूल्य को
और उसका आकलन करके
नए जग की अनागत पीढ़ियों को सौपता है।

(नरो वा कुजरो वा)

समकालीन कविता में वर्तमान का यह प्रतीति बिंदु (क्षण) गति और स्थिरता के 'द्वन्द्व' को साकार करता है। यह प्रतीति विडम्बनाओं और विस्फोटक स्थितियों से जन्म लेती है जिसमें व्यक्ति की नियति शायद 'चिन्दी चिन्दी' हो जाने में है। विनय ने क्षणों को सघर्ष से जोड़कर व्यक्ति की असहाय स्थिति का मकेंतित किया है

कुछ क्षण शिला को तरह बैठ गए हैं
मेरे कंधे पर
शायद कोई विस्फोट हो और मैं
चिन्दी चिन्दी होकर बिखर जाऊँ।

(कई अंतराल)

एक दूसरे कोण से नद चतुर्वेदी वर्तमान की एक ऐसी त्रासद स्थिति का सक्रेत करते हैं जिससे जिदगी और भविष्य को निकाला जाए-

अब समय आ गया है कि जहाँ भी हो
और जैसे भी हो
दातों के बीच जबड़ों में, अतड़िया में
अपनी जिदगी और भविष्य को
निकाला जाए।

(यह समय मामूली नहीं)

भारतीय और अन्तर्राष्ट्रीय सन्दर्भ में ये पंक्तियाँ आज भी सत्य हैं। इस सारी दशा में देवेन्द्र कुमार को यह लगना अस्वाभाविक नहीं है- 'कि भविष्य एक ऊँची कुर्सी पर बैठा हुआ/मेरी कीमत रागा रहा है' (बहस जरूरी है)।

त्रिकाल का एक अन्य रूप है उसका क्रमागत रूप जो धारा के समान है। इसमें विचार पक्ष का सस्पर्श अधिक है। यहाँ पर काल का अप्रगामी रूप

या रेखीय रूप प्राप्त होता है। बलदेव वशी के प्रसिद्ध काव्य 'आत्मदान' (अहल्या प्रसंग) में त्रिकाल को एक धारा के रूप में मकेंतित करते हुए इसकी सापेक्षता में वही शेष रहता है जो पुण्यमय है, सृष्टि का भावफूल है

अतीत वर्तमान भविष्य
त्रिकाल एक धारा है
और जो होता है श्रेष्ठ
वह त्रिकाल-सापेक्ष
नित्य पुण्यमय, सृष्टि का भावफूल।
(आत्मदान)

यहाँ काल की एक सकारात्मक अर्थवत्ता है जो मानव विकास और अस्तित्व में गहरी जुड़ी हुई है। इस त्रिकाल धारा में अतीत और भविष्य का महत्त्व वर्तमान सापेक्ष है और यह देखना जरूरी है कि अतीत (मिथका) को आज की सापेक्षता में ग्रहण करना होगा कि रुढ़गत आस्थाओं के रूप में। शैलेश जैदी का यही मानना है -

किन्तु आज, स्वप्ना की नींव कुछ टेढ़ी पड़ गयी है।
मिथका को,
रुढ़गत आस्थाओं से जोड़कर देखना
अपने को धाखा देना है।

(मूरज एक सलीब)

आज की कविता में दिक्-काल का वह जैविक रूप भी प्राप्त होता है जहाँ काल-दिक् सृष्टि सापेक्ष है। और इस स्थिति में ब्रह्मांड का रहस्यमय रूप (रहस्यवाद नहीं) सामने आता है। ब्रह्मांड के प्रति यह रहस्य-भावना, आइस्टीन के अनुसार व्यक्ति की अनादि जिज्ञासा है जो धार्मिक मनाभाव के निकट है। दिक्-काल की यह चतुर्विमीय अखण्डता (फोर डाइमन्शिनल कांटेनुअम्) एक विराट संरचना है, इसके 'मौन' को तोड़ने का माध्यम हमारे पास क्या है? विश्वनाथ प्रसाद तिवारी इसका उत्तर सृजनात्मक स्तर पर देते हैं -

वह (शब्द) एक विराट मौन को तोड़ता है
क्या जरिया है हमारे पास,

उस दिक् काल से जूझने का
जिसके बीच हम फँके दिए गए हैं।
(बेहतर दुनिया के लिए)

यहाँ पर 'शब्द' वह माध्यम है जिसके द्वारा व्यक्ति दिक्-काल से जूझता है और उसे 'रूपाकारों' द्वारा व्यक्त करता है। यही नहीं, रमेशचन्द्र शाह के लिए दिक्-काल की यह 'विराट' सरचना अपने 'गर्भ' में आदमी को इसलिए धारण किए हुए है कि वह उसमें एक 'कन्न' बन जाए। (हरिश्चन्द्र आओ) क्या यह कथन परोक्ष रूप से उस वैज्ञानिक भविष्य-कथन को संकेतित नहीं करता है जब सहस्राब्दी वर्षों बाद धरती आदि ग्रह सूर्य में अन्तर्भूत हो जाएँ? कवि की उपर्युक्त उक्ति विराट की सापेक्षता में व्यक्ति के यातनामूलक संघर्ष और अस्तित्व को 'अर्थ' प्रदान करती है जो सामाजिक स्तर पर भी एक सत्य है।

ब्रह्मांड की एक विराट रहस्यमय अनुभूति नितांत एक दूसरे स्तर पर प्राप्त होती है जो व्यक्ति की द्वन्द्वात्मक चेतना का एक ऐसा रूप है जो क्रमशः दृश्य जगत की सापेक्षता में अदृश्य या अनंत की ओर जाने की एक स्वाभाविक अग्रगामी (चेतना की) स्थिति है। खगोल विज्ञान और भौतिकी के आविष्कार और उससे उद्भूत 'विज्ञान दर्शन' यह सोचने को विवश करता है कि व्यक्ति किसी न किसी स्तर पर विराट के स्पन्दन को अनुभव करता है यह उसकी 'चेतना' की संरचना में ही अन्तर्भूत है। कुछ कुछ यही स्थिति विनय की है -

लेकिन जब तक मेरी दृष्टि की
सीमा में आने वाले गोचर ब्रह्मांड से परे
एक अदेखी सृष्टि रहती है
तब तक यह कैसे हा कि
हम अपने में किमी
विराट का स्पन्दन महसूसना बंद कर दें।
(कई अंतराल)

यह विराट स्पन्दन एक ऐसा सत्य है जिसे विचारक, वैज्ञानिक और रचनाकार किसी न किसी स्तर पर अनुभूत करते हैं। यह ब्रह्मांड और हमारा मोरमण्डल दिक्-काल की चतुर्विमीय अखण्डता में अस्तित्ववान है

और रचनाकार भाषिक रूपाकार और विचार-संवेदन के आयामों द्वारा दिक्-काल को ही निर्बंधित करता है। ममकालीन कविता (१९८०-९६) काल के विविध सर्जनात्मक रूपों को प्रस्तुत करती है जो उसके चक्रीय रेखीय रूपों को, उसके शक्ति और पौरुष सन्दर्भों को उसके ऐतिहासिक-सघर्षशील अर्थ को, त्रिकाल धारा के सन्दर्भ को तथा उसके रहस्यमय ब्रह्मांडीय परिदृश्य को संकेतित करती है। यह साग विवेचन इस बात को स्पष्ट करता है कि आज का कवि किमी न किमी रूप में दिक्-काल की धारणा से टकरा रहा है और उसके विविध रूपों को रचनात्मक अर्थवत्ता दे रहा है। वह काल-सर्जना को यथार्थ और भौतिक धरातलों पर रूपायित कर रहा है और साथ ही काल के ब्रह्मांडीय और अनंत रूप के प्रति सजग है जो विज्ञान और दर्शन द्वारा उद्घाटित ब्रह्मांड रहस्य और संरचना को अर्थ दे रहा है।

□

कविता और 'हमारे समय' का द्वन्द्व

"कविता और हमारे समय का द्वन्द्व" शीर्षक में 'समय' शब्द काल के वर्तमान खण्ड से सम्बंधित है जो अपने में निरपेक्ष प्रत्यय नहीं है क्योंकि वर्तमान का प्रतीति बिन्दु एक ओर अतीत से सम्बंधित है, तो दूसरी ओर सभावना या भविष्य से। अतः "हमारा समय" के प्रयोग में काल की त्रिकालिक निरंतरता को एक सूत्र में देखना जरूरी है क्योंकि ऐतिहासिक प्रक्रिया में काल की गति रेखीय भी होती है और चक्राकार भी। मानव अपने 'समय' को अनुभव बिम्बों और रूपाकारों के द्वारा 'अर्थ' देता है और इस 'अर्थ' देने की प्रक्रिया में वह अतीत या स्मृति के परिदृश्य को एक तरह से अपने समय की सापेक्षता में "लोकेंट" करता है, तो दूसरी ओर, वर्तमान के प्रतीति बिन्दु पर खड़े होकर वह सभावना या भविष्य को संकेतित या प्रक्षेपित करता है। अतः वर्तमान का प्रतीति बिन्दु रचनाकार और विचारक दोनों के लिए एक महत्वपूर्ण बिन्दु है जहाँ से वह काल के परिदृश्य को अपने अनुभव बिम्बों के द्वारा निर्धारित करना चाहता है। मैं व्यक्तिगत रूप से 'हमारे समय' को इसी अर्थ में लेता हूँ। वह मात्र वर्तमान का फोटोग्राफिक चित्रण नहीं है और न घटनाओं प्रक्रियाओं का 'यथार्थमूलक' एवं 'संवेदननाहीन' निस्संग चित्रण। इसका यह भी अर्थ नहीं कि घटनाओं का सृजन में कोई महत्व नहीं है उनका महत्व काल को 'अर्थ' देने में है, जिसमें अतीत या स्मृति का स्पन्दन भी है और भविष्यत् या सभावना का संकेतन। यह सभावना का संकेतन 'स्वप्न' की सृष्टि करता है, व्यापक अर्थ

मे कहे तो वह आदर्श लांक या यूटोपिया की रचना करता है। मानव चेतना की प्रवृत्ति जहाँ एक ओर परचणामी (अतीत) होती है, वहीं वह अग्रगामी (सभावना) भी होती है। इसी परचणामिता और अग्रगामिता के द्वन्द्व एवं सरलेप से हमारा 'समय' आदोलित रहता है। यह 'समय' का वर्तमान बिन्दु स्थिर नहीं है, वह सदैव गतिशील रहता है, इसी में घटनाएँ क्रियात्मक होती हैं। भाषा की मरचना में 'क्रिया' घटना का ही रूप है। अतः 'समय' को हम जब भाषा में बाधते हैं, तब एक तरह से हम क्रिया, सत्ता, सर्वनाम आदि के द्वारा काल या समय का ही निबधन करते हैं। यही कारण है कि जब कोई रचनाकार अपने समय को रचनात्मक अर्थवत्ता देना चाहता है, तो वह भाषा के स्तर पर 'समय' का बाधता है। इस बाधने की प्रक्रिया में वह अतीत के दिव्या, आद्यरूपा एवं मिथका को अपने समय के माध्यम से सचेदन के प्रकाश में रूपांतरित करता है, ता दूसरी ओर, अपने समय पर मजबूती से पैर जमाकर वह सभावना का भेदन करता है। शापण में मुक्ति, स्वतंत्रता की धारणा, समानता की आकांक्षा तथा ब्रह्मांड की गहनता का अनुसंधान—ये सभी तत्त्व एक तरह से 'सभावना' को ही अर्थ देते हैं। यहाँ पर यह प्रश्न उठ सकता है कि क्या कभी इन सभावनाओं को पूरी तरह से प्राप्त किया जा सकता है? शायद नहीं क्योंकि आप 'सभावना' के जितने निकट पहुँचेंगे, वह सभावना (या आदर्श लांक) आपसे सापेक्ष स्थिति में 'दूर' होती जाएगी। समय और मानवीय चेतना की प्रवृत्ति में ही यह अंतर्निहित है कि वे हम सभावनाओं के लोक में ले जाएँ। असल में, यह चेतना की द्वन्द्वात्मक नियति ही है जो हमें मानव इतिहास की गत्यात्मकता में दिखाई देती है। यदि हम आज की कविता के परिदृश्य को देखें तो हम सामान्य रूप से पाते हैं कि आज का कवि सामाजिक, राजनैतिक, धार्मिक, तथा पारिवारिक सम्यन्धों के तकलीफदेह एवं विडम्बनापूर्ण स्थितियों और अभिप्रायों से सघर्षरत है। यह 'सघर्ष' क्यों है? इसके मूल में परिवर्तन की आकांक्षा है, और यह आकांक्षा परोक्ष रूप से बहतर भविष्य की कामना है। मेरे विचार में यह पूरी जट्टोजहद बेमानी नहीं है। इसके पीछे विश्वनाथ प्रसाद तिवारी की यह उक्ति क्या काम नहीं कर रही है

आप जो भी पढ़ रहे हैं

या सुन रहे हैं मेरी कविताएँ इस वक्त,

आप जो भी सीख रहे हैं धानो के खेत

या कस रहे हैं ढील पुर्जे

आप जो भी जग साँ दख रह है
वेहतर दुनिया क सपन
मवको नमस्कार।

(वेहतर दुनिया के लिए)

इस सघष का प्रक्रिया म बहुत कुछ 'ट्रेस' भी है असृजनात्मक भी है लेकिन इसका यह अर्थ नहा कि इनक आधार पर हम पूरी 'प्रक्रिया' का यमानी कह दे। इसम बहुत कुछ अथवान है जा सप्रपण की माग करता है। यह सप्रपण उस प्रकार का साधारणीकरण नहीं हा सकता जा मध्यकाल की कविता का था यह सप्रपण बहुस्तरीय है तथा समूह या समुदाय म अलग अलग तरीके स सप्रपित हाता है। यही कारण है कि आज की कविता उस अथ में सामान्य भावबाध की कविता नहीं है जा मध्यकाल की थी। आज का पाठक कविता को अपने विचार सवेदन क अनुकूल ग्रहण करता है वह स्वय कविता का स्वतंत्र व्याख्याकार हाता है। यही कारण है कि आज की कविता अनक सामान्य समूहा क अन्तर्द्वन्द्व को भी अर्थ देती है। मध्यकाल के कन्द म 'देवी आद्यरूप' था आज उसके स्थान पर 'मानव का विम्व' कन्द म है। 'मानव' का केन्द्र म आना इतिहास की एक क्रांतिकारी घटना है जिसने हमारे साँच को हमारी अवधारणाआ को तथा हमारी अस्मिता का एक नया सस्कार दिया। यह मानवीय स्वतंत्रता का महत्वपूर्ण जयघाप था जिसका परोक्ष फल यह हुआ कि सृजन की व्याख्या म भिन्न अथ सदर्थों का समावेश हुआ वह एक 'सामान्य' और पारम्परिक अर्थ बोध की वस्तु नहीं रह गयी। अत तुलसी मूर या मीरा का साधारणीकरण जिस स्तर का था वह आज की कविता का नहीं हा सकता। मेरे विचार से इसके पीछे एक अन्य कारण भी है वह है आज क कवि को सवेदना में भिन्न ज्ञानानुसाशना का ऐमा पराक्ष प्रभाव जा उसके अनुभव एव विचार क्षेत्र का व्यापक हो नहीं बनाता है वरन् उसकी रचनात्मक ऊर्जा को नए सदर्थों की ओर ले जाता है। इससे हुआ यह कि सप्रपण एव ग्रहण का स्तर एक सा नहीं रह गया जिसम क्रमश कविता के पारम्परिक 'आद्यरूप' को खंडित कर उसे मात्र भाव या सवेग का वाहक नहीं रहने दिया वरन् उसे विचार सवेदन के भिन्न आयामा स सम्बन्धित कर दिया। समकालीन कविता के सदर्थ म विचार सवेदन मूलतः दो प्रकार की सरचनाआ म पाप्त हो रहा है, एक संक्षिप्त मधन सरचनावाली रचनाएँ जैसे गजल गीत दाहा हायकू आदि तथा दूसरे दीर्घ अपेक्षाकृत तरल सरचनावाली रचनाएँ जा

मूलतः मुक्त छंद का विविध रूपों में दखी जा सकती है। अतः आज की कविता का वार में यह कहना कि वह 'जनता' में दूर होती जा रही है, पूरी तरह में सच नहीं है। यह 'जनता' शब्द क्या है, क्या यह मात्र ग्रामीण या जनपदीय क्षेत्र का वाचक है या नगर और महानगर क्षेत्र का भी। असल में जनता या आम आदमी शब्द का हमने समझित कर दिया है, वह गांव, नगर और महानगर में रहने वाले उस 'आदमी' का वाचक है जो इनके मध्य एक द्वन्द्व की स्थिति में रह रहा है। यही कारण है कि आज की कविता जहाँ एक ओर नए आद्यरूपों प्रतीकों और विम्वों को ग्रहण करती है, वहीं वह लोकधर्मी आम रूपों का भी रचनात्मक अर्थवत्ता देती है। इस 'जनता' में शोषित वर्ग भी है मध्य वर्ग भी है, नारी शोषण भी है, यहाँ तक कि उच्च मध्य वर्ग भी है जिनकी आकांक्षाओं, इच्छाओं और संघर्षों को आज की कविता (साहित्य भी) भिन्न रूपों में व्यक्त कर रही है। यही नहीं, आज की कविता उपभोक्तावाद, अपसंस्कृति, हिंसा, आतंक, सम्प्रदायवाद, धर्मान्धता तथा मूल्यहीन राजनीति पर व्यंग्य, प्रहार, एवं विक्षोभ से प्रतिक्रिया कर रही है जिसका मूल में 'परिवर्तन' की आकांक्षा है, लेकिन पूरा परिवेश इस परिवर्तन की गति में बाधा दे रहा है। हमारा समय इस स्थिति में जूझ रहा है और इस जूझने में कविता और साहित्य पराधीन रूप से या न्यूनधिक रूप से हमारी चेतना को आंदोलित कर रहे हैं, यह आंदोलन 'बेहतर भविष्य' के लिए है जो अधिकतर कथनों के स्तर पर है। 'कर्म' के स्तर पर बहुत कम। वह बहुत कम ही शायद हमें आशा देता है कि हम बेहतर भविष्य का 'स्वप्न' देखें और विसंगतियों से रचनात्मक स्तर पर संघर्ष करें।

आज का जीवन जटिलताओं और विसंगतियों से इस कदर भरा हुआ है कि कवि या रचनाकार इनके मध्य 'सहज' नहीं रह पाता है, यही कारण है कि आज की कविताएँ ऊपर से कभी कभी बड़ी सहज संवेदनीय लगती हैं, लेकिन उस सहजता के नीचे विचारों, स्थितियों तथा घटनाओं का द्वन्द्व 'अंडरकरेंट्स' की तरह प्रवाहित रहता है। ये 'अंडरकरेंट्स' कभी कभी इतने तीखे एवं विक्षोभ व्यंग्य जनित होते हैं कि हमारे समय के विम्वों की 'पारदर्शक' बना देते हैं। अक्सर आज के कवियों में 'सहज अंडरकरंटिय द्वन्द्व' दिखाई देता है जो आस्वादन की एक विशेष स्थिति की मांग करता है, वह उस अर्थ में सामान्य बोध को दर्शा नहीं है, जो हमें भक्तिकाल में प्राप्त होती है। पाकिस्तानी युवा कवि अफजाल अहमद की बयानी में जिसे कविता की बयानी (पोएट्री आफ स्टेटमेंट्स) भी कह सकते हैं, उसकी

सहज वयानी में अन्डरस्क्रेन्ट्स का यही रूप प्राप्त होता है जहाँ व्यक्ति विभाजित तो हो रहा है पर पूरी तरह से वह मौत से ही तकसीम होता है। कितनी गहरी व्याख्यात्मक स्थिति है जो संवेदना एवं सोच को एक नया आयाम देती है - कविता है

मुझे फाका में तकसीम किया गया
 मैं कुछ न कुछ बच गया
 मुझे तौहीन से तकसीम किया गया
 मैं कुछ न कुछ बच गया।
 मुझे नाइन्माफी से तकसीम किया गया
 मैं कुछ न कुछ बच गया
 मुझे मौत से तकसीम किया गया
 मैं पूरा पूरा तकसीम हो गया।

(अफजाल अहमद)

समकालीन कविता के व्यापक परिप्रेक्ष्य में "मौत" में यह पूरा 'तकसीम' हो जाना व्यक्ति और परिवेशगत घटनाओं के द्वन्द्व का एक ऐसा बिम्ब है जो विविध रूपों में रचनात्मक सदर्थ प्राप्त कर रहा है। इस सारे घटनाक्रम का कवि मात्र दृष्टा नहीं है वरन् वह किसी न किसी स्तर पर उसका भोक्ता भी है। यदि गहराई से देखा जाए तो यह दृष्टा एवं 'भोक्ता' पूरी तरह से अलग नहीं किए जा सकते हैं, यह अवश्य हो सकता है कि किसी में 'दृष्टा' का तत्त्व अधिक हो किसी में भोक्ता का। इस घटनात्मक परिदृश्य में एक रचनाकार लगातार द्वन्द्व एवं सरल्लेख करता है, लेकिन इस द्वन्द्व और सरल्लेख में वह हताश नहीं होता है, वरन् वह अपने को प्रदत्त घटनाक्रमों से 'बड़ा' मानता है। यह 'बड़ा' होने की प्रतीति रचनाकार को अतिक्रांत करती है उसे बल और माहस देती है प्रदत्त यथार्थ के समानांतर एक अपना समानांतर यथार्थ रचने की। इसे चाहे तो व्यापक अर्थ में 'फैन्तासी' भी कह सकते हैं जो यथार्थ की कठार भूमि पर सापेक्ष सर्वाधिक होती है। युवा कवि अनिल श्रीवास्तव (और भी कवि हैं) की निम्न पंक्तियाँ इस फैंतासी के सृजन को परोक्षतः संकेतिक करती हैं-

प्रभामण्डलो से अनाक्रांत
 छोटे छोटे सुखा दुखों से खटता पिटा
 मैं सभी घटनाक्रमों से बड़ा हूँ

‘हमारा समय’ रचनाकार से यह माग करता है कि वह अपने को ‘बड़ा’ बनाए। यह ठीक है कि आज का कवि एक साधारण आदमी की तरह परिवार-समाज के दायित्वों को निभाते हुए कवि कर्म करता है (अपवाद भी है, पर कम), इस अर्थ में वह कवि या रचनाकार होते हुए भी अन्य सबधों (माता, पिता, बहन आदि) का वाहक भी है उसका कवि कर्म इन सबधों से ‘ऊर्जा’ ग्रहण कर, एक तरह से अपने का ‘बड़ा’ बनाता है। इस प्रक्रिया में वह थोड़ा ईमानदार और थोड़ा काईयाँ भी हो सकता है क्योंकि आज के मनुष्य की ऐसी ही विडम्बनापूर्ण स्थिति है। इसे कवि के सदर्म में देखना जरूरी है क्योंकि वह कोई निरपेक्ष प्राणी नहीं है, लेकिन वह ऐसा भी प्राणी नहीं है कि वह केवल इन्हीं की अर्थवत्ता में चुक जाए। वह भाई, बहन, माँ, पत्नी, बच्चा आदि रूपाकारों और प्रतीकों को मात्र सबध के रूप में न लेकर उनके द्वारा व्यापक मानवीय एवं ब्रह्मांडीय सरोकारों को ‘रचनात्मक अर्थवत्ता’ देता है, और यह प्रवृत्ति ‘हमारा समय’ की एक ध्यान देने योग्य घटना है जो आज की कविता में बहुतायत में देखी जा सकती है। यदि गहराई से देखा जाए तो ये पारिवारिक बिम्ब एक तरह के ‘आद्यबिम्ब’ हैं जो बार बार कवि के मन में (साइकी) को आदोलित करते हैं, ठीक उसी तरह जैसे मिथकीय आद्यरूप। यही कारण है कि आज की कविता में ये दोनों प्रकार के रूपाकार (पारिवारिक एवं मिथकीय) अपने समय के यथार्थ एवं सोच को किसी न किसी रूप में ‘अर्थ’ देते हैं। ये आद्यरूप या रूपाकार किसी न किसी स्तर पर हमारी जातीय अस्मिता के अंग हैं और साथ ही, हमारी चेतना में स्मृति के व्यापक फलक को व्यंजित करते हैं क्योंकि सृजन की प्रक्रिया में ‘स्मृति’ का एक महत्वपूर्ण योगदान रहता है। यही नहीं, स्मृति काल के परिदृश्य को सक्रिय करती है, वह इतिहास और मिथक के विशाल भंडार से उन पात्रों, घटनाओं और प्रसंगों को निर्वाचित करती है जो उसके ‘समय’ के द्वन्द्व एवं सोच को वाणी दे सकें तथा ‘सभावना’ की ओर संकेत कर सकें। यहाँ पर मैं इस तथ्य को रखना चाहता हूँ कि आज का हमारा समय चाहे जितनी विचारधाराओं, धारणाओं तथा मतों-वादों से आदोलित क्यों न हो, वह किसी न किसी रूप में इस जातीय-स्मृति से अलग नहीं हो सकता है, यही नहीं इस स्मृति के द्वारा वह विचार तथा संप्रत्ययों का रचनात्मक सदर्म भी देता है और इन्हें ‘अपने समय’ की सापेक्षता में अर्थ देता है। यह प्रवृत्ति आज के नए तथा पुराने दोनों तरह के कवियों में न्यूनाधिक रूप में देखी जा सकती है जिनके विस्तार में जाना

यहाँ समझ नहीं है क्योंकि यह विषय एक अन्य निबन्ध की अपेक्षा रखता है। (इस विषय पर मैं अपनी पुस्तकों तथा पत्रिकाओं में यदा कदा लिखा है) इसका मकसद यहाँ इसलिए जरूरी था कि यह प्रवृत्ति पराक्षर रूप में हमारे समय के द्वन्द्व एवं माघ का ही नहीं, बल्कि हमारी रचनात्मकता का गति दर्शाती है।

जैसा कि मैं कह आया हूँ कि रचनाकार चाहे किमी भी वाद विचारधारा एवं सिद्धांत से क्या न प्रतिबद्ध हो वह किसी न किसी स्तर पर अपनी जातीय स्मृति से ऊँचा ग्रहण करता है। इसका यद अर्थ नहीं है कि जातीय स्मृति एवं माघ में विचारधारा और 'वाद' का कोई स्थान नहीं है। यदि गहराई में देखें तो मिथका और आद्यरूपों के निवाचन और टूट-मट में पुनर्निकूल वैचारिक द्वन्द्व का समावेश रहता ही है क्योंकि उसके बगैर मिथका और आद्यरूप अपनी प्राथमिकता स्थापित नहीं कर सकते। यहाँ पर एक तथ्य की ओर ध्यान जाना है कि विचारधारा का शब्द पूरी तरह नकारा नहीं जा सकता है क्योंकि यथार्थ और सत्य के किमी न किसी पक्ष का ये विचारधाराएँ 'अर्थ' देती हैं। अतः आज अक्सर यह बात बड़े फल से कही जाती है कि रचनाकार किसी विचार से बंधा नहीं है, यहाँ तक तो सब ठीक है लेकिन विचारधारा का नकारना नहीं चाहिए ; प्रत्येक विचारधारा से गुजरना जरूरी है उनके प्रगतिशील एवं प्राथमिक तत्त्वों का ग्रहण करना इसलिए जरूरी है कि उनके द्वारा क्रमशः एक 'रचना दृष्टि' और 'मूल्य-दृष्टि' का विकास होता है। प्रतिबद्धता का अर्थ प्रतिबद्धता में तब्दील हो जाना प्रकारान्तर से बाध के स्तर का सामना कर देना है और जब बाध का स्तर सीमित होगा, तो रचना का स्तर भी सीमित होगा। यह बाध का स्तर विचार निरपेक्ष नहीं है लेकिन यह कहना अधिक सार्थक होगा कि विचार की द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया में जाग्रत भंगी नवदनाएँ और मनावो हात है जो क्रियात्मक हात है। यह क्रियात्मकता 'मृज्जन' का गति भी दर्शाती है और साथ ही, भिन्न अर्थ-संदर्भों का परिदृश्य खोलती है। विचार-संवेदन का यह 'घाल' किसी भी घटना-चरित्र परिवेश तथा चाक्षुष दृश्य में कम महत्वपूर्ण नहीं है क्योंकि ये सभी घटक (पात्र-घटनादि) विचार-संवेदन से स्फूर्ति प्राप्त कर अपनी वैयक्तिकता में अर्थ प्राप्त करते हैं। अतः एक रचनाकार विविध मनावो संवेदनाओं और वैचारिक अनुभूतियों की समायोजित अभिव्यक्ति प्रक्रिया से अपने व्यक्तित्व का आकार देता है जो उसको 'रचना' है। सकल्य और सृजन का यह रिश्ता सापेक्ष है और विचार-संवेदन इस सापेक्षता में प्रत्येक तत्त्व है।

यहाँ मैं थोड़ा विचारधारा की भूमिका पर कहना चाहूँगा। कांड भी विचारधारा जब कवि या रचनाकार की संवेदना का इमानदार नहीं रहने देती तो इसका क्या प्रभाव रचना और रचना दृष्टि पर पड़ता है। यह बात मात्र राजनीति के क्षेत्र में नहीं बल्कि अन्य क्षेत्रों और अनुशासन के बारे में भी सत्य है। असल में कवि की रचना दृष्टि में उनकी 'समझ' जरूरी है जो 'विवेकाश्रित चिंतन' के द्वारा ही संभव है। विचारधारा शब्द मात्र राजनैतिक क्षेत्र से जुड़ा शब्द नहीं है बल्कि वह एक व्यापक मानवीय ज्ञान का वृहद् प्रत्यय है। प्रत्येक ज्ञानानुशासन की विचारधारा सिद्धांत और प्रत्यय निरपेक्ष न होकर उनमें एक 'संवाद' की स्थिति भी होती है। जब हम विचारधारा या सिद्धांत को इस व्यापक परिप्रेक्ष्य में ले लेते हैं तो उसकी 'जड़ों' से हम मुक्त होकर 'विचार' के गत्यात्मक रूप की ओर बढ़ते हैं। यद् 'विचार' का गत्यात्मक रूप विचारधाराओं के 'मथन' तथा उनके विवेक सम्मत 'लाक्षण' में निहित है। सृजन के उत्तर पर विचार का यह गत्यात्मक रूप सृजन को गति ही नहीं देता है बल्कि सृजन को 'गरमाहट' देता है ऊष्मा प्रदान करता है और जब हमें हमें मात्र 'हाथों पर महदी' सा रचनाकार बैठ जाएँ, तो विचार की गतिशीलता में बाधा आती है। जनात्मन ने इस पूरी स्थिति को इस प्रकार विम्यात्मक रूप में प्रस्तुत किया है जो सांकेतिक रूप से 'विचार' की भूमिका को सृजन के मर्म में पेश करती है

‘हम विचार है/किताब में पड़े पड़े
हमें दौमक चाट जाती है
इसलिए हमने हर उस हाथ में उतर जाना चाहा
जिसकी छुआ से जरा भी हम
लगा कि यहीं गरमाहट हा सकती है
हालांकि हम अदेशा था
पता नहीं कब कौन
रचाकर बैठ जाए हमें अपने हाथों में
महदी सा।

(जनात्मन)

विचार के इस गतिशील रूप को ध्यान में रखकर हम विचारों के विविध आयामों में साक्षात्कार तो करते ही हैं लेकिन इसके साथ ही सृजन के स्तर पर हम उनकी रचनात्मक अर्थवत्ता का भी अनुभव करते हैं। यहाँ पर मैं वैज्ञानिक विचारों के प्रभाव का इसलिए लेना चाहता हूँ कि हम जिस

युग में रह रहे हैं वह विज्ञान युग है और विज्ञान की प्रविधि तथा वैज्ञानिक विचारों ने मानव जीवन जगत और ब्रह्मांड के प्रति हमारे बोध को व्यापक ही नहीं बनाया वरन् विवेकाश्रित व्याख्या के द्वारा हमारी परम्परा और विश्वासों को तर्कसम्मत आधार दिया है। हम जिसे वैज्ञानिक दृष्टि कहते हैं वह अभी हममें अशत ही विकसित हो रही है क्योंकि इस 'दृष्टि' को ग्रहण करने में एक 'नए' संस्कार की जरूरत है जो विवेक के सही विकास पर आधारित है। यहाँ पर विज्ञान की अवधारणा का प्रश्न उठता है क्योंकि सामान्यतः हम विज्ञान के तकनीकी पक्ष को ही विज्ञान मानते हैं, लेकिन विज्ञान का यह मात्र एक पक्ष है, वह 'सम्पूर्ण विज्ञान' नहीं है। इसमें कहीं अधिक महत्वपूर्ण विज्ञान का दूसरा पक्ष है जिसे बर्ट्रेण्ड रसेल विज्ञान का 'वैचारिक पक्ष' कहता है। यह एक तरह से विज्ञान का 'प्रेम मूल्य' है जो अन्वेषक और वस्तु के बीच एक रागात्मक संबंध है। विज्ञान का तकनीकी पक्ष एक तरह से उसका 'शक्ति मूल्य' है जिसके द्वारा व्यक्ति, सत्ता और संस्था उसे अपने अधिकार में या अपने हित में या शक्ति अर्जन में प्रयुक्त करती है। यदि सत्ता और व्यवस्था इसके द्वारा कल्याण का कार्य करती है तो परोक्षतः वह भी इसके द्वारा शक्ति अर्जन का कार्य करती है। आज की कविता अधिकतर विज्ञान के इसी नकारात्मक पक्ष पर केंद्रित है और कवि की संवेदना उसके दुष्प्रभाव पर अधिक ठहरी हुई है जो मानव और पृथ्वी के अस्तित्व के प्रति एक संकट बोध से उत्पन्न मनोभाव है। प्रदूषण, भयावह यांत्रिक विकास, नए रोगों का बहुविध रूप तथा ऊर्जा के अनियंत्रित प्रयोग आदि हमें क्रमशः संकट बोध की ओर ही ले जाते हैं जो एक 'दैत्य' के रूप में हमारे सामने है। कवि इस संकट बोध को यदा कदा रचनात्मक संदर्भ देता है और यह पक्ष आज की कविता में 'अर्थ' प्राप्त कर रहा है। इसका अजाम क्या होगा, यह तो भविष्य ही बताएगा, लेकिन यह एक सत्य है कि कवि और रचनाकार सदा से मानवीय अस्मिता की रक्षा के लिए किसी न किसी रूप में संघर्षरत रहा है और आज भी वह यही कार्य सृजन के द्वारा कर रहा है।

अब विज्ञान के दूसरे महत्वपूर्ण पक्ष उसके वैचारिक या चिंतन पक्ष को ले, तो एक बात स्पष्ट लक्षित होती है कि यह पक्ष आज के काव्य बोध और अभिव्यक्ति में अपेक्षाकृत कम है। रचनाकार जिस रूप में इतिहास, दर्शन, समाजशास्त्र तथा राजनीति की ओर आकृष्ट होता है, उतना विज्ञान की ओर नहीं। इसका कारण 'विज्ञान-दर्शन' के प्रति रचनाकार का उदासीन

होना है। इसका शायद एक अन्य कारण यह बद्धमूल धारणा है कि विज्ञान और कविता एक दूसरे के विपरीत या विराधी है लेकिन क्या विरोध का अर्थ यह है कि उनमें कोई 'सवाद' की दशाएँ नहीं हैं। प्रत्यक्ष ज्ञान के क्षेत्र के मध्य यह सवाद हाता है जो ज्ञान के अंतः अनुशासनीय रूप को समक्ष रखता है। एक वैज्ञानिक जब प्रयोग और प्रक्षण के द्वारा किसी सत्य का साक्षात्कार करता है तो उसे एक तरह का 'बौद्धिक आनंद' प्राप्त होता है जो कलात्मक आनंद से कम नहीं है। विज्ञान के सिद्धांतों के पीछे कल्पना का रूप समित होता है जबकि कला और साहित्य में कल्पना अधिक स्वतंत्र होती है लेकिन कल्पना और सृजन दोनों में ही उनके रूप और अन्विति में अंतर होता है। जिस तरह एक कवि दार्शनिक सामाजिक और ऐतिहासिक प्रत्यक्षा और विचारा का रचनात्मक अर्थवत्ता दे सकता है तो वैज्ञानिक विचारा एवं प्रत्यक्षा का क्या नहि? इसमें स्पष्ट है कि रचना दृष्टि में वैज्ञानिक विचारा का योगदान हो सकता है और होता है। विज्ञान के दर्शन के अनेक आशय एवं रूपाकार (यथा परमाणु सापेक्षवाद ऊर्जा विस्तरणशाल ब्रह्मांड गुरुत्वाकर्षण दिक् काल सापेक्षता विकासवादी प्रत्यक्ष जीवशास्त्रीय एवं पुरातात्विक आशय आदि) कवि के 'मनस्' को कभी कभी आदोलित करते हैं और यह स्थिति हमें यदा कदा आज की काव्य सर्जना में दिखाई देती है। शर्त यह है कि ये आशय और रूपाकार कहाँ तक कवि की संवेदना को गहरा कर सकें अथवा कहाँ तक वे रचनात्मक अर्थवत्ता प्राप्त कर सकें हैं? इसका यह अर्थ नहि है कि वैज्ञानिक प्रत्यक्षा और सिद्धांतों का काव्य में उसी रूप में लाया जाए वरन् इन सिद्धांतों और आशयों के अध्ययन में एक व्यापक रचना-दृष्टि का विकास किया जाए। यह बात मात्र विज्ञान के लिए ही नहीं वरन् अन्य ज्ञान क्षेत्रों के लिए भी सत्य है। यहाँ पर मैं दो कविताओं का जिक्र करना चाहूँगा जो वैज्ञानिक आशय एवं प्रतीकों का यथार्थ के संधर्षशील रूप में जाड़ती हैं नहीं हैं वरन् एक जीव विज्ञानी के अनुसंधान और संघर्ष को एक व्यापक मानवीय परिदृश्य प्रदान करता है। विजय गुप्त का लम्बी कविता 'हेल्थ डॉक्टर' एक ऐसी ही कविता है जो मानव अनाटमों के मृष्ट आइयास बजालियस के दह विज्ञान के आविष्कार एवं संघर्ष में सम्बंधित है जो चर्च के पादरिया में बिना डरे शवा को चीर फाड़ कर 'प्लाटोमी' (दह विज्ञान) की श्री वृद्धि करते रहे। लम्बी अवधि तक अनुसंधान एवं मन के बाद उन्होंने 'शरीर विज्ञान' विषय पर सात खण्डों में अपनी पुस्तक प्रकाशित की जो दह विज्ञान की एक महत्वपूर्ण

पुस्तक है। जब चर्च के पादरियो को पता चला, तो उन्होंने आद्रेयास को मृत्यु की सजा सुनायी लेकिन राजा के व्यक्तिगत चिकित्सक होने के कारण वे बच तो गए लेकिन उन्हें जबरन तीर्थयात्रा पर भेज दिया गया जहाँ समुद्री तूफान में उजाड़ द्वीप पर उनकी एकाकी मृत्यु हो गयी। इस पूरे घटनाक्रम को कवि ने संवेदना और विचार के स्तर पर रचनात्मक रूप दिया है। इस कविता की संरचना में आज के डॉक्टरों की स्वार्थपगता भी है, हृदय और धमनियों की गतिशीलता का व्याकरण है, वैज्ञानिक का बुद्ध के समान करुणार्द्र बिम्ब है तथा डाक्टर की अनिवार्यता का संवेदनात्मक चित्र है—ये सभी तत्त्व इस कविता की संरचना में एक जैविक रूप ग्रहण करते हैं। उदाहरण के तौर पर महाधमनी और धमनियों के वितरण का काव्यात्मक रूप ले—

“खोलता वह हृदय कक्ष/ झाँकता महाधमनी में/ प्यार से करता अलग/एक एक नस/ कोई सीधे बढ़ गयी है/ मस्तिष्क के गोलार्द्ध में/ कोई हृदय के पृष्ठ से/बाहुओं में खो गयी है/रक्त के यात्रा-पथों का सकलन/अस्थियों और अस्थि जोड़ों में बसी/ मांस-पेशियों में रची/गतिशीलता का पुनर्मूल्यांकन/”
(विजय गुप्त)

कविता की संरचना में जहाँ एक ओर वैज्ञानिक आशय और चिकित्सक का मोनो संघर्ष है जो ‘चुप सी मौत मर गया’ तो दूसरी ओर, वह दह विज्ञानी ‘अपोलो पुत्र’ है जिसके हाथ में सजीवनी है, आत्महता हाते हुए भी गहरी आस्था का बिम्ब है जो मानव जीवन और संस्कृति के लिए उतना ही जरूरी है जितना—

‘कि तुम उतने ही जरूरी हो
कि जितनी हड्डियों में
फासफोरस’
रक्त में लोहा/नदी में जल/हृदय में आक्सीजन/

ये पंक्तियाँ पूरी कविता को रूपांतरित कर देती हैं एक व्यापक संदर्भ में कि विचारक और रचनाकार सदा ही मानवीय सभ्यता में अनिवार्य घटक रहे हैं। मेरे विचार से यह कविता मही अर्थ में ‘विज्ञान-कविता’ है। दूसरी ओर, नरेश मेहता के ‘उत्सवा’ संग्रह में वैज्ञानिक संप्रत्यय ‘विस्तारशील दिक्’ के आयाम का पौराणिक बुनावट में प्रस्तुत करते हुए लगातार फैलते हुए ब्रह्मांड का जो चित्र अंकित किया गया है, वह विज्ञान सम्मत अवधारणा

है। यह उदाहरण विज्ञान बोध का चितनपरक रूप है जो महाकाल की सापेक्षता में नए आकाशों (दिक्) के सृजन में निरंतर फैल रहा है -

कौन है वह

जो महाकाल की अलगनी पर

ग्रह नक्षत्रों की राशियाँ की

और अकों की आकृतियाँ प्रदान कर रहा है

संवत्सरा के इतिहासों को

पौराणिक बुनावट में बुनकर

नए आकाशों के निर्माण में

फैलता जा रहा है

फैलता ही जा रहा है। (नररा महता)

ये दोनों उदाहरण विज्ञान बाध के दो स्तरों को समक्ष रखते हैं एक वैज्ञानिक के संघर्ष और अनुसंधान को व्यापक परिदृश्य प्रदान करता है तो दूसरा उदाहरण वैज्ञानिक संप्रत्यय को ब्रह्मांडीय आधार देता है जिसमें कुतूहल और रहस्य भावना का 'पुट' भी है। विज्ञान बोध के और भी स्तर हो सकते हैं जो किसी न किसी रूप में कवि की सृजन ऊर्जा को गति एवं अर्थ देते हैं।

इस प्रकार आज की कविता यथार्थ और सत्य के भिन्न रूपों को विचार संवेदन के धरातल पर अर्थ दे रही है जो कविता की स्वायत्त सत्ता को बरकरार रखते हुए भी उसकी 'सापेक्षता' को भी संकेतित करती है। यही कविता और साहित्य की 'सापेक्ष स्वायत्तता' है। यह कविता या साहित्य के लिए ही नहीं बल्कि सभी ज्ञान क्षेत्रों के लिए न्यूनाधिक रूप से सत्य है। हमारे समय की सर्जना का यह अतः अनुशासनीय रूप यथार्थ और सत्य को अधिक व्यापक रूप में ग्रहण करने की मांग करता है। यह आलोच्य इसी मांग की ओर संकेत करता है।

□

आधुनिक कविता और चित्रकला के घटक: कुछ अन्तर्सूत्र

चित्रकला में चित्र की संरचना में भिन्न घटकों के सह अस्तित्व तथा उनके सह-सम्बन्ध उस 'सम्पूर्ण' (whole) का आकार देता है जिसे हम संरचना कहते हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि अंश या घटक का महत्त्व इसी में है कि वे अपनी संयोजना द्वारा 'सम्पूर्ण' की व्यञ्जना करें। असल में 'संरचना' शब्द विज्ञान का है और यह शब्द अपनी विशिष्ट अर्थ-भूमिकाओं के साथ ज्ञान के भिन्न क्षेत्रों (यथा नृत्य, समाजशास्त्र, दर्शन, भाषाशास्त्र, कला और साहित्य आदि) में अपनी जगह बना चुका है। यदि गहराई में देखा जाए तो जगत की सारी घटनाएँ तथा प्रक्रियाएँ इन्हीं घटकों के सम्बन्धों पर आधारित हैं जैसा कि विज्ञान दार्शनिक आर्थर इडिंगटन का मत है—“जगत के सभी रूप-भेद जो प्रक्षणीय हैं, उनका अस्तित्व भिन्न अंशों के आपसी सम्बन्धों पर आधारित है।”^१ इसका अर्थ यह हुआ कि घटक, अंश, बिंदु, घटना, व्यक्ति आदि—इनका महत्त्व जहाँ संरचना के सौंदर्य में है, वहाँ इन घटकों (जिसे माइक्रोकॉस्म भी कहते हैं) का एक अपना वजूद है जो अपनी 'अर्थ-व्यापकता' में अपने में वृहत्तर आयाम को आसक्त करता है। यह वृहत्तर-आयाम संरचना का ही व्यापक रूप है क्योंकि जब कोई घटक या अनेक घटक किसी व्यापक आयाम या परिदृश्य का सक्रियता करते हैं, तो वे किसी न किसी प्रकार की 'संरचना' का ही व्यक्त करते हैं। इस दृष्टि में चित्रकला के कुछ घटकों—दिशु, वृत्त, रेखा, अक्षति, तुलिका, कैनवास

तथा रग के भिन्न अर्थ सदर्थों को आधुनिक कविता के परिप्रेक्ष्य में देखना चाहूँगा। बिन्दु के संयोग से 'रेखा' निर्मित होती है जैसे कि ध्वनि शब्दों से वाक्य। दूसरी बात यह कि बिन्दु रेखा रग आदि मात्र चित्रकला में ही नहीं बरन् गणित ज्यामिति दर्शन धर्म आदि में भी भिन्न अर्थों में प्रयुक्त होते हैं। अतः यह विवेचन मात्र चित्रकला तक सीमित न होकर अन्य ज्ञान क्षेत्रों की ओर प्रसंगवश गतिशील होगा। इससे सम्भवतः इन 'घटकों' का एक व्यापक परिदृश्य आधुनिक कविता की सापेक्षता में उद्घाटित हो सकेगा।

आधुनिक कविता में 'बिन्दु' एक 'सूक्ष्म इकाई' या तत्त्व के रूप में आता है जो समस्त आकारों में परिव्याप्त है। यह एक रहस्यमय व्याख्या की अपेक्षा रखती है क्योंकि बिन्दु अनेक तरह की 'गहराइयों' और संरचनाओं को अर्थ देता है। यह सब बिन्दुओं के सम्घात से ही सम्भव होता है तभी आनन्द देव जैसा कवि कहता है

यह बिन्दु
अनंत गहराइयों का परिचायक
ङ्गित करता, दशांश
रहस्यमयी व्याख्या।२

दूसरे ओर एक अन्य कवि प्रयाग नारायण त्रिपाठी 'मैं' को बिन्दु रूप में कल्पित कर उसे केन्द्राभास की तरह स्वीकार करते हैं जो हर रूप और आकार का मूल है। यहाँ 'मैं' एक अणु के समान भी है और बिन्दु के समान भी

बिन्दु हूँ मैं
मात्र केन्द्राभास वह जो
हर रूप हर आकार का
विस्तार।३

यहाँ पर एक तथ्य यह प्रकट होता है कि यह सूक्ष्मतम लघु आकार चाहें वह बिन्दु हो परमाणु काश हों या व्यक्ति- सभी सृष्टिकर्ता मूल तत्त्व हैं जो अपने में 'लघुतम' हैं य किसी न किसी स्तर पर अपने सघात एवं संयोजन से भिन्न भिन्न संरचनाएँ उत्पन्न करते हैं। यही कारण है कि ये लघु-आकार कहने को तो लघु हैं पर उनमें वह ऊर्जा है जो अपने भिन्न सघातों के द्वारा विभिन्न संरचनाओं को जन्म देते हैं। यह सघात गति कम्पन

तथा उल्लास के द्वारा नयी रचनाएँ करता है, इस तथ्य को प्रसाद ने 'अणु' की मरचना में देखा है जो एक वैज्ञानिक सत्य है-

अणुओं को है विश्राम कहों
है कृतिमय वेग भरा कितना
अविराम नाचता कम्पन है
उल्लास मजीब हुआ कितना।४

मुक्तिबोध ने भी परमाणु की संरचना को संकेतित करते हुए 'मै' को महाभूत के रूप में स्वीकार किया है जो अणुओं का पूजाभूत रूप है-

परमाणु कन्दों के आसपास
अपन गल पथ पर
घूमते हैं अशारे
घूमते हैं इलेक्ट्रॉन
निज रश्मि पथ पर
अणुओं का पूजा भूत
एक महाभूत मैं।५

मुक्तिबोध ने परमाणु से महाभूत 'मै' को एक सूत्र में बाँध कर दोनों के सापेक्ष सम्बन्ध को संकेतित किया है। यह लघु और विराट् का सापेक्ष सम्बन्ध है, यही पिण्ड में ब्रह्माण्ड का रूप है जिसका महारा लेते हुए महाकवि निराला ने अणु या कण को 'तुम' कह कर उसे अखिल विश्व में अनुभव किया है, यही नहीं वे 'कण' को अखिल विश्व के रूप में देखकर उसके अनगिनत भेदों या रूपान्तरणों को अर्थ देते हैं। यह एक वैज्ञानिक सत्य है कि 'अणु' के भिन्न संयोग ही अनेक रूपा को जन्म देते हैं। निराला की रहस्यमयी उक्ति में जैसे यही वैज्ञानिक सत्य छिपा हुआ है-

तुम हो अखिल विश्व मैं
या यह अखिल विश्व है तुम में
अथवा अखिल विश्व तुम एक
यद्यपि देख रहा हूँ
तुममें भेद अनेक।६

इन उदाहरणों से यह स्पष्ट है कि किसी भी संरचना को प्रकट करने में लघु एवं सूक्ष्म आकार का अपना विशिष्ट महत्त्व है। यही सत्य शून्य या गोलाकृति (वृत्त, गोलक आदि) की धारणा में भी है। शून्य या गोलाकृति का

महत्त्व धर्म, विज्ञान तथा शक्ति आदि में भी मान्य है। चित्रकला में ये गोलाकृतियाँ 'बिम्ब' के रूप में आती हैं। तात्पर्य यह है कि गोलाकृति का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है क्योंकि मानवीय सृजन में इस 'बिम्ब' का प्रयोग इस बात का सबूत है कि यह गोलाकृति सत्य और यथार्थ के किसी न किसी पक्ष को उद्घाटित करती है।

गोलाकृति या वृत्त या शून्य (जीरो)—ये तीनों प्रतीक जहाँ तक आकृति का सम्बन्ध है वे गोल हैं। यही 'गोलाकृति' सृष्टि के आरम्भ में किसी न किसी रूप में मान्य रही है। मिथकीय अवधारणा में गोलक को ही 'अण्ड' और 'पिण्ड' कहा गया है। प्लेटो के दर्शन में यह गोलक (राउण्ड) ही सृष्टि के आरम्भ में था और विज्ञान दर्शन में भी आरम्भ में 'ब्रह्माण्डीय अण्डकोश' (कॉस्मिक ऐण) की कल्पना की गई है। अतः इस विश्व का उद्भव एक 'वृत्त' में ही हुआ है जो 'अण्डकोश' के समान है। यह गोलक अनन्त तथा अनादि है जिसे भारतीय दर्शन में ब्रह्म या शून्य की संज्ञा दी गई। वैज्ञानिक धारणा में यह वृत्त या अण्डकोश शून्य या खाली नहीं है वरन् उसमें पदार्थ या द्रव्य का ज्वलन्त रूप है जबकि मिथकीय धारणा में यह शून्य या खाली है। इन दोनों धारणाओं में समानता यह है कि वे किसी न किसी रूप में 'गोलक' को सृष्टि के मूल में मानते हैं।¹⁷ अज्ञेय के सोच-संवेदन में यह 'गोलाकृति' की भूमिका इस रूप में रही है कि वे इस 'वृत्त' को 'कुछ नहीं' से उत्पन्न मानते हैं, पर वे भी 'वृत्त' को किसी न किसी रूप में स्वीकार करते हैं और पुनः उसके विलय को 'शून्य' में देखते हैं। यह सृजन व विलय एक निरन्तर क्रम है—

न कुछ में से वृत्त यह निकला कि जो
फिर शून्य में विलय होगा
किन्तु वह जिस शून्य को बाँधे हुए है
उसमें एक रूपातीत ठंडी ज्योति है।¹⁸

अतः सब कुछ शून्य ही है जो रूपातीत ठंडी ज्योति है। यहाँ अज्ञेय रहस्यभाव की सृष्टि करते हैं क्योंकि सृष्टि स्वयं में एक रहस्य है। जब तक मानव के पास कल्पना है सोच है दृष्टि है वह किमी न किसी स्तर पर इस 'रहस्य भाव' से टकराएगा अवश्य।

यह गोलक विश्वोत्पत्ति कैसे करता है? इसे तर्कसम्मत आधार देने के लिए 'विलोमा' की कल्पना की गई और यह माना गया कि ये विराधी तत्त्व

अपने द्वन्द्व क द्वारा भिन्न रूपाकार तथा सृष्टियों का अर्थ दते हैं। विज्ञान दर्शन में भी विलोमा के द्वन्द्व का सृष्टि के लिए आवश्यक माना गया है। छाया प्रकाश धरती आकाश नर नारी पिंड ब्रह्मांड प्रेम घृणा आदि विलोमा ही समार म व्याप्त है। चीन के मिथका म इस गालक का जो विलोमा से युक्त है 'टी उची' की सज्ञा दी गई है।⁹ इस सत्य का डा० विनय सपाकार कुडल क द्वारा व्यक्त करत है जो पराक्षत वक्र गलाकृति का सूचक है जो स्वयं को विभक्त कर रहा है

एक सर्पाकार कुडल
धीरे से खुल रहा है हवाआ म
और एक आरम्भ
द्वन्द्व को राक्ल देता हुआ
विभाजित हो रहा था
अपने ही खण्ड में।¹⁰

निराला ने अपने काव्य 'तुलसीदास' में तुलसी का 'भारती' स संपृक्त होकर जो मानसिक आत्मिक आराहण क्रम प्रस्तुत किया है इस ऊर्ध्व स्थिति म कवि को समस्त अम्बर घूमते हुए धुएँ के समुद्र सा लगता है जो धूसर है। ये 'धूल कण' वैज्ञानिक दृष्टि से वे कण हैं जिनके सघात से रचनाएँ जन्म लेती हैं। 'यह घूमना हुआ धूसर समुद्र' एक तरह से गोलाकृति है जिसे हम विज्ञान की भाषा म ब्रह्माण्डीय अडकोरा कहते हैं। इस धूसर समुद्र में चंद्र तथा तारे गतिशाल हैं और इस छोरहीन ब्रह्मांड का क्या ऊर्ध्व अधर या क्षरेखा है उसका ओर छोर तथा उमकी रेखीय सीमा क्या है यह नहीं कहा जा सकता। निराला ने इस 'बिम्ब' के द्वारा 'विन वोग' सिद्धान्त (विश्व अडकोरा से ब्रह्मांड की रचना) को एक रचनात्मक सदर्थ दिया है जो अपने में एक 'ब्रह्मांडीय चित्र' है

'दृष्टि से भारती से बंध कर
कवि उठता हुआ चला ऊपर
केवल अम्बर केवल अम्बर फिर देखा
धूमायमान यह धूर्ण्य प्रसर
धूसर समुद्र राशि ताराहर
सूझना नहीं क्या ऊर्ध्व अधर क्षर रेखा'।¹¹

यदि महगई में देखा जाए ना यहाँ तुलसी के हृदय का ब्रह्मांड जा

छोरहीन है, किसी रेखा से आवद्ध नहीं है वह दूसरे स्तर पर बाहरी ब्रह्मांड है, और ये दोनों ब्रह्मांड यहाँ एकाकार हो गए हैं। दो गोलाकृतियाँ एक दूसरे में समा गई हैं। यह एक 'विराट्-चित्र' है।

यह एक सत्य है कि विश्व छोरहीन है, उसे मानव रेखावद्ध या सीमावद्ध करना चाहता है। इस दृष्टि से, मानव-जीवन में रेखाओं का अपना विशिष्ट स्थान है। ये रेखाएँ, बिन्दुओं का सापेक्ष सघात हैं, वे हमारे 'अनुभवों, प्रतीतियों तथा विचारों को आकार देते हैं। इन रेखाओं के व्याकरण से ज्यामिति का समार 'अर्थ' प्राप्त करता है जो अपने में 'स्वयंसिद्ध-आकार' है क्योंकि इन्हें प्रामाणित किया जा चुका है। इस दृष्टि से आज की कविता में इन रेखाओं के गणित को कवियों ने किस रूप में लिया है, इसका विवेचन 'कविता के रेखागणित' को सामने रखना।

आधुनिक कविता के व्यापक परिप्रेक्ष्य में रेखाओं का सम्बन्ध किसी न किसी रूप से अस्तित्व और सृजन से है। इस दृष्टि से कविता की संवेदना में रेखाओं का महत्व अस्तित्व और सृजन को 'अर्थ' देना है। आनन्द देव जो एक कलाकार और कवि है (जैसे महादेवी वर्मा, जगदीश गुप्त रामगो बहादुर सिंह, हेमंत शेष तथा सुरेन्द्र सहाय सक्सेना आदि), उनकी कविताओं में 'अस्तित्व की रेखाओं' का प्रयोग है जो विश्व में व्याप्त आकृतियों का चित्रण करती हैं—

मेरी अस्तित्व की रेखाएँ
पृथ्वी से विषयों को निहारती
व्योम तक
चित्रित करती आकृतियाँ
पिरोती सहज, सरल भाषा
फूलों की, पशुओं की, पक्षियों की॥2

यदि गहराई से देखा जाए तो ससार के सभी रूप आकर जिन्हें हम आकृतियाँ कहते हैं, उन्हें रेखाओं के रेखीय एवं वक्र रूपों के द्वारा आकार में आवद्ध किया जाता है। इसे यदि लाक्षणिक भाषा में कहा जाए तो व्यक्ति का मन इन्हीं रेखाओं और संकेतों में परिक्रमा किया करता है, और वह भी काल के अतीत और भविष्य के मध्य क्योंकि यह काल का वर्तमान प्रतीति बिंदु ही है जो व्यक्ति के अस्तित्व को इसी 'अव' से बाँधता है। इस बिंदु को 'अनंत अव' (इन्फिनिट गॉठ) को भी सजा दी गई है क्योंकि यह

बिंदु सदा उपस्थित रहता है॥३ डॉ० जगदीश गुप्त न इस काल-सापेक्ष अस्तित्व को रेखा और संक्शन के द्वारा इस प्रकार संकेतित किया है-

जो चुका है बीत, बीतेगा अभी जा
बीच में उसके बहुत पतली सतह है
ठीक ज्यामीति की बताई
एक रेखा
एक संक्शन
डोलता है उसी में मन॥४

सृजन के सतर पर यही 'मन' नयी संरचनाएँ देना चाहता है जो रेखा, मानचित्र, वर्ण तथा अनेक आकृतियों के द्वारा संभव होती हैं। मार्क्सवादी शब्दावली में कहे तो आधार संरचना (आर्थिक-राजनैतिक-सामाजिक स्थितियों) के बदलने पर अधिरचना भी बदलती है जिसमें संस्कृति के भिन्न रूप आते हैं। इसे अधिक व्यापक रूप में कहें, तो देशकाल के परिवर्तन के साथ अधिरचना भी बदलती है और इनके साथ आकृतियों का संदर्भ भी। इस पूरे परिदृश्य को विजेन्द्र की ये पंक्तियाँ परोक्षतः संकेतित करती हैं कि ये परिवर्तन हमारे सौंदर्य-बोध को भी नया आयाम देता है-

अधिरचना से बदलता
सौंदर्य-बोध
नक्शा/रेखाएँ
वर्ण/आकृतियाँ
ढलता
रचना का बाह्यान्तरण॥५

अभिव्यक्ति के जितने भी माध्यम हैं, वे अधिरचना के बदलने पर रचना में रूपान्तरण लाते हैं जिसमें बाह्य रचना और आंतरिक संरचना (घटक और कथ्य) एक 'जैविक-संरचना' के तहत ढल जाते हैं। यही रचना का सौंदर्य-बोध है जो एक संश्लिष्ट-संरचना के द्वारा ही संभव है। अज्ञेय, रामशेर, मुक्तिबोध तथा त्रिलोचन आदि में यह संश्लिष्ट संरचना हमें भिन्न-भिन्न रूपों में दिख जाती है।

मुक्तिबोध के रचना-संसार में 'रेखाओं' का प्रयोग अस्तित्व के ऐतिहासिक-संदर्भ में दिखाई देता है जिसमें संघर्ष का तीव्रतापन है। पुरातत्त्व का सहारा लेते हुए कवि उन जीवात्माओं को 'कटी पिटी रेखाओं' के रूप में

संकेतित कर इस सत्य को रखता है कि ये रेखाएँ यह बतलाती हैं कि ऐतिहासिक-क्रम में हम अब तक किसी न किसी रूप में जीवित हैं-

टोले या पठारी उभार
उनमें कटी-पिटी निजत्व रेखाएँ
व्यक्तित्व रेखाएँ
जिदा है मच
जीवित अभी तक॥१०

इस इतिहास-बोध में 'धरती की धूल' का अपना महत्त्व है उसे मुक्तिबोध रचना या सृजन के मदर्ष में प्रस्तुत करते हैं, और वह भी 'रेखाओं' के व्यापक मदर्ष द्वारा-

धरती की धूल में भी
रेखाएँ खींच कर
तस्वीर बनती है
वशात् जिन्दगी के चित्र
बनाने का चाव हो
भाव हो॥११

यहाँ पर मुक्तिबाध रेखाओं को जीवन के कटुयथार्थ से जोड़ते हैं, वे उन्हें वायवी नहीं रहने देते या चित्तन के बाध से उन्हें 'अमूर्त' या रहस्यमय नहीं बना देते। इस यथार्थ-दृष्टि ने उनके रेखा (एवं भी) ट्रीटमेंट को एक अलग आयाम दिया है। इसका अर्थ यह नहीं है कि उपर्युक्त जिन कवियों का मैंने सक्त किया है, उनमें यथार्थ दृष्टि नहीं है, पर उनमें सोच और आंतरिकता का पुट अपेक्षाकृत अधिक है। यह सब कार्य 'रेखाओं' के द्वारा ही किया गया है।

रेखा का सम्बन्ध 'काल' से है क्योंकि वैज्ञानिक दृष्टि से काल को रेखीय और अग्रगति वाला कहा गया है। जहाँ तक काल की चक्रीय गति का प्रश्न है (जो धर्म तथा दर्शन में मान्य है), उसकी गति भी चक्र-रेखा के द्वारा ही सम्भव है। अतः चक्र भी रेखा का ही रूप है। यही कारण है कि चक्राकार गति में भी रेखा का चक्रीय रूप, चाहे वह अत्यंत सूक्ष्म हो, अन्तर्निहित है। मानवीय अनुभव में काल के ये दोनों रूप हैं। काल गति में जीवन-मृत्यु, ऋतु-क्रम, रात, साध्य और रात आदि का रूप चक्राकार है जो काल की रेखीय गति में, कुछ रेखाबिन्दुओं पर, चक्राकार गति से

बार-बार घटित होता है।

आधुनिक कविता में काल की इसी रेखीय एवं वक्र गति के विभिन्न रूप हैं जो कवि के अनुभव विम्बों के द्वारा अभिव्यक्ति प्राप्त करते हैं। एत की कविता 'परिवर्तन' काल गति के इन रूपों को परीक्षित संकेतित करती है। काल के भयानक रूप को व्यक्त करती हुई। वह अपनी गति के द्वारा जग के वक्षस्थल पर चिह्न छोड़ती है। मृत्यु भी काल का रूप है और उपनिषदों में 'मृत्यु ब्रह्म' की भी कल्पना की गई है। 18

लक्ष अलक्षित चरण तुम्हारे चिह्न निरन्तर
छोड़ रहे हैं जग के विक्षत वक्षस्थल पर
मृत्यु तुम्हारा गरल दत्त कंचुक कल्पातुर
अखिल विश्व हो चिह्न! 9

यह है काल गति का घयकर रूप तो दूसरी ओर कैलाश वाजपेयी ने काल की रेखीय गति को कुछ इस प्रकार महत्व दिया है

समय नहीं टिकता
गतीमत्त है
समय अगर टिकता
तब ये पंक्तिया कोई नदी लिखता। 20

काल-गति के चक्राकार रूप को विराट् पट्टी के विम्ब के माध्यम से देखते हुए डॉ॰ विश्वम्भरनाथ उपाध्याय ने व्यक्ति की विह्वलना का कुछ यों सदर्भित किया है-

एक विराट् पट्टी चल रही है
प्रकृति के पहिए पर
उम पर तुम बंधे हो बंधु
अत घूमते घूमते रहो। 21

इन उदाहरणों से यह ध्वनित होता है कि रेखा का ब्रह्माण्डीय एवं मानवीय सदर्थ एक ऐसा सत्य है जो हमारे अनुभव और सोच को एक 'आकार' देता है और एक तरह से अमूर्त का मूर्तीकरण भी करता है। यहाँ मैंने इसका मात्र संकेत किया है क्योंकि विषय की परिधि में शब्द इतना ही आवश्यक हो। 22

रेखा के उपर्युक्त विभिन्न सदर्थों के साथ रंगों का मानव जीवन और

प्रकृति में एक गहरा सम्बन्ध है। यह गहरा सम्बन्ध भी 'रग प्रतीकार्थ' के द्वारा व्यञ्जित होता है जो मानवीय सम्बन्ध तथा सामाजिक स्थितियों तथा विडम्बनाओं को साकेतिक रूप से प्रकट करता है। प्रभाववादी चित्रकार प्रकाश और प्राकृतिक रग की पूरी दीप्ति को महत्त्व देते हैं और इस दृष्टि से प्रभाववाद में रग प्रभाव को महत्त्व अधिक दिया जाता है वहाँ पर 'वस्तु' का महत्त्व नहीं के बराबर है। दूसरी बात प्रभाववाद में यह है कि इसमें रग हल्के होने चाहिए और साथ ही काले रग का महत्त्व नहा दिया जाना चाहिए।²³ मेरे विचार से जहाँ तक कविता का प्रश्न है वहाँ 'वस्तु' का महत्त्व रग प्रतीकार्थ की सापेक्षता में किसी न किसी रूप में रहता है और जहाँ तक काले रग का सम्बन्ध है उसका भी कविता की संवेदना में स्थान रहा है कभी अधिकार के रूप में कभी कोहरों के रूप में। कविता के सदर्थ में 'रग' अन्य रंगों से सम्बन्धित हाकर भी आते हैं और कभी कभी निरपेक्ष या स्वतंत्र रूप में। यह कवि की रचना दृष्टि पर निर्भर करता है कि वह रग या रंग का प्रयोग यथार्थ के किस पक्ष को व्यञ्जित करने के लिए करता है? यही कारण है कि कवि में कोई रग अधिक रचनात्मक अर्थ रखता है तो कोई अपेक्षाकृत कम।

इस सदर्थ को लेने से पूर्व रंगों के रूप को 'सृजन प्रक्रिया' के सदर्थ में ले। कवि विजेन्द्र ऐसे गीत रचना चाहते हैं जो लोगों के द्वारा गाए जा सकें आठों की तरह लाल हो और हाथों की तरह सख्त और जिन्हें 'अंधेरे' कटघरे में मोन गाया जा सके। यहाँ अँधेरा (काले का रूप) के द्वारा कवि रचना के परिदृश्य को सम्मुख रखता है जो 'मोन' के व्यापक सदर्थ को व्यक्त करता है। यह एक आंतरिक 'संवाद' की स्थिति है—

ऐसे गीत लिख सकू
जिन्हें तुम गा सको
जो तुम्हारे हाथों की तरह सख्त
और ओंठों की तरह लाल हो
जो अँधेरे कटघरे में
मोन गाए जा सकें²⁴

समय (जीवन में भी) के व्यापक सदर्थ में भी एक द्वन्द्वात्मक स्थिति है जिसे हेमंत शेष ने रंग के साकेतिक रूपा के द्वारा व्यक्त किया है। बीमार पत्ते (पीला रंग) तथा 'हरी कोपल' (जीवन ऊर्जा) का द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध है

क्योंकि बीमार पत्ते की जगह हरी कोपले जन्म लेती है-यही प्रकृति का क्रम है

वृक्ष को अच्छी तरह याद है वक्त
पुराने बीमार पत्ते के निर्जीव होकर
गिरने और
उसकी कोख से
हरी कोपले फूटने का।25

जीवन जहाँ 'राहद का घूट' है, वही वह 'विष का घूट' भी है, यहाँ विष प्रतीक है जो भिन्न-भिन्न रूपाकारों के द्वारा मानव जीवन के नकासतपूर्ण रूप को अँधेरे या कुहरे जैसे काले रंग के 'शेड्स' के द्वारा प्रकट करता है। यहाँ पर जीवन का कटु सघर्षशील यथार्थ 'रंगायित' होता है। यह अँधेरे की दुनिया एक यथार्थ है पर इसके साथ यह भी सत्य है कि इस दुनिया के लिए भी राहद की दीप्ति चाहिए-यहाँ हेमन्त रंग 'अँधेरे' और 'मेहताब' (दीप्ति) के युग द्वारा अधकार और प्रकाश (काला और लाल) के आद्यरूप को सृजन-कर्म से जोड़ते हैं-

चीजा की आत्मा तक पहुँचने के लिए
हर अँधेरे की दुनिया को
भरोसेमंद शब्दों की
मेहताब चाहिए।26

अधकार और प्रकाश को अनेक कवियों ने प्रकृति दृश्य के साथ उनके 'कन्ट्रास्ट' के द्वारा, जीवन के सघर्ष को व्यक्त किया है। मुझे याद आती है निराला की कविता 'राम की शक्ति-पूजा' जहाँ एक ओर, अमानिशा घन अधकार उगल रही है, वहीं दूसरी ओर विलोप की स्थिति में 'जलती मशाल' (प्रकाश-लाल या लोहित रंग) का बिम्ब है, और इनके मध्य राम सरायग्रस्त है जो एक आधुनिक मानव का सराय हो है-

है अमानिशा, उगलता गगन घन अधकार
खे रहा दिशा का ज्ञान, स्तब्ध है पवन चार
अप्रतिहत गरज रहा पीछे अम्बुधि विराल
भूधर ज्यो ध्यान-मग्न, केवल जलती मशाल।27

निराला की यह कविता 'काले' और 'लाल' रंग के मध्य सघर्ष की गाथा है और अंत में 'महाराशक्ति' का आराधन और उसकी प्राप्ति है।

'अँधेरे' की व्याप्ति कितनी गहन है आज के त्रासद माहौल में, इसका संकेत हमें अनेक कवियों में मिलता है। कहीं वह 'अतर' की गहराइयाँ में प्राप्त होता है, तो कहीं बाह्य जगत के त्रासद रूपों में। ये दोनों ही रूप निरपेक्ष नहीं हैं, वरन् उनका सम्बन्ध मापेक्ष है। गहराइयाँ का यह अँधेरा स्वयं अँधेरे से घिरा हुआ है, और इस अँधेरे की गिरफ्त में सम्बन्ध टूट जाते हैं अपने से भी। चित्रकार जय झरोटिया की ठक्ति है—

तस से मम नहीं होता है यह अतस
मे धसता चला जाता हूँ
घुप्प अँधेरे की गहराई में
जहाँ अँधेरा अँधेरे से घिरा है
जहाँ टूट जाता है सम्बन्ध
अपने आप में। 28

इसके विपरीत परम्परागत सदस्यों में लाल रंग जहाँ अनुराग का प्रतीक है, वही आज की कविता में यह क्रांति और परिवर्तन का। मुक्तिबोध में लालरंग के चीथड़ा का जो विम्ब है वह समाज में व्याप्त विक्षोभ और क्रांति का व्यञ्जक है। मुक्तिबोध ने 'अँधेरे' तथा लाल रंग को मानवीय मर्घर्ष से जोड़ा है। "अँधेरे में" उनकी लम्बी महत्वपूर्ण कविता है जहाँ अँधेरे के विराल परिदृश्य में देश की त्रासद भयंकर, आतंकवादी स्थितियों का 'जुलूस' चला जा रहा है, इन सबसे जूझता हुआ जन समूह 'तड़ित उजाले' की खोज में है। इस पूरी कविता का सौंदर्य 'अधिकार' और 'उजाले' के द्वन्द्व में है। मुक्तिबाध ने क्रांति और परिवर्तन को 'लपट के पल्लू' के द्वारा संकेतित किया है जो 'ज्योति की कटी हुई उगली' या 'प्रकाश के चीथड़े' हैं अर्थात् यहाँ क्रांति अनेक चीथड़ा में विभाजित है, उन्हें एक करना ही मुक्तिबोध की आंतरिक इच्छा है—यह अत्यंत परोक्ष है—

पेड़ों की अधियाली शाख पर
लाल लाल लटके हुए
प्रकाश के चीथड़े
हिलते हुए, डुलते हुए
लपट के पल्लू। 29

मुक्तिबाध के काव्य में 'कुहरीले भाप के चहर', 'कुहर के जनतंत्री, वानर य, नर ये' जैसे वाक्य रंग की रंगता (शेड्स) द्वारा अपने समय के

जन-विद्रोह को वाणी देते हैं जो रंगों के नए सदस्य का प्रस्तुत करता है। मुक्तिबोध में जहाँ क्रांति और परिवर्तन का रंग लाल है, वही शमशेर एक अत्यंत सटीक दृश्य बिम्ब 'सुख गुलाब का दरिया' द्वारा विद्रोह और क्रांति को अर्थ देते हैं। नजरूल पर लिखी उनकी कविता ने क्रांतिदर्शी चेतना को "सुख गुलाब" द्वारा संकेतित किया है जबकि निराला ने -'कुकुरमुत्ता' में गुलाब को शोषक वर्ग का प्रतीक बनाया है-पर दोनों के प्रयोग में किसी न किसी रूप में 'शोषण' का बिम्ब है जो विरोध और क्रांति को जन्म देता है। शमशेर की कुछ रक्तियाँ ले जहाँ सुख गुलाबों का एक छोरीहीन दरिया है जो दूसरी तथा तीसरी दुनिया में अपने अस्तित्व को दर्ज कर चुका है-

देशो देशो को अक्षरों को
 अपनी सुगंध में मस्त बनाए हुए
 सुख गुलाबों का एक
 उभरता दरिया
 सुख गुलाबों के शिशु मुख
 उल्लास से तमतमाए हुए
 * * *
 धरती को उद्वेलित किये हुए
 दूर तक गुलाबों का
 एक ओर छोरीहीन दरिया।30

मुक्तिबोध में यह लालरंग 'अगारी रस-गंगा' का भी एक रूप है जो जिन्दगी के तथ्यों में पिघले 'ज्वलत-रस' है। यहाँ पर कवि भूगर्भीय बिम्बों का भी सहारा लेता है-

धरती के अंतर में कैसे चिटख-चिटख कर
 चट्टानी मिलमिले
 जिन्दगी के तथ्यों के
 ज्वलत रस बन पिघल रहे हैं।
 बन कर अगारी-रस-गंगा
 हम ज्वालामुखियों में उतर रहे हैं।31

शमशेर के काव्य को रंग-बिम्बों का काव्य भी कहा गया है क्योंकि उनके प्रकृति दृश्यों, यथार्थ के त्रासद रूपों तथा मानव की अस्मिता से सम्बन्धित चित्रों में रंग-बांध एक विशेष स्थान रखता है। यहाँ में शमशेर

के एक प्रकृति चित्र (सूर्योदय) को इसलिए लेना चाहूँगा कि इस दृश्य में काले तथा लाल रंगों के द्वारा जो संश्लिष्ट बिम्ब उभर कर आता है, वह रंगों के द्वन्द्व के द्वारा एक 'दृश्य' को आकार देता है। यहाँ रंग और प्रकाश (ध्वनि का भी) का बिम्बात्मक रूप व्यंजित होता है। 'ठपा' के समय हल्की लालिमा होती है जिसे कवि ने 'लाल केसर' कहा है, और यह 'लाल केसर' काली सिल (आकाश के गहरे रंग) को क्रमशः धो रही है। इसी का दूसरा बिम्ब है स्लेट पर किसी ने 'लाल खड़िया चाक' जैसे मल दी हो-ये सभी रंग और प्रकाश अपनी जैविकता में सूर्योदय के प्रकाश सौन्दर्य को, बिम्ब प्रतिबिम्ब भाव से कुछ या व्यक्त करते हैं-

बहुत काली शिला जरा में लाल केसर से
 कि जैसे धुल गयी हो
 स्लेट पर या लाल खड़िया चाक
 मल दी हो किसी न
 * * *
 और
 जादू टूटता है इस ठपा का अब
 सूर्योदय हो रहा है। 32

ठपा का 'रंग' टूटता है और 'सूर्योदय' का प्रकाश फैलता है। जैसे प्रकाश में तो सातों रंग समाए रहते हैं। रामशेर स्वयं एक चित्रकार थे, और उनकी रगाकन शैली का प्रभाव उनके दृश्य-चित्रों में स्पष्ट ही देखा जा सकता है।

अन्त में, कैनवास और तूलिका के रचनात्मक सदर्थ को ले क्योंकि रंग, रेखा, आकृति, तूलिका (पसिल भी) किसी माध्यम के द्वारा ही 'अर्थ' प्राप्त करती है। कवियों ने इन उपकरणों को चित्रकला से तो लिया है, पर उन्हें उसकी परिधि से बाहर लाने का भी प्रयत्न किया है।

सबसे पहले रामशेर की एक कविता देखें-जहाँ कविता और चित्र का सापेक्ष सम्बन्ध है। रामशेर के काव्य में चित्र-बिम्ब और कविता-बिम्ब एक दूसरे में घुल-मिल गए हैं। रामशेर ने अनेक कविताएँ रगकर्मियों के चित्रों से प्रभावित होकर लिखी हैं। पिकासो, विजय सोनी तथा अनिल चौधरी के चित्रों को देखकर उन्होंने जो कविताएँ लिखी हैं, उनमें कहीं कहीं 'कैनवास' के दो सदर्थों का संकेत है। एक कैनवास है चित्र का दूसरा

कैनवास कविता का चित्र का कैनवास स्थिर है जबकि कविता का तरल।
इस पर भी दोनों का सापेक्ष-सम्बन्ध है-

एक स्वच्छ और निर्मल कविता
यहाँ बह रही है
एक जवान कविता
वास्तव में वे दो कैनवास हैं
एक तरल एक स्थिर
दोना पारदर्शी
एक दूसरे में छिपे हुए। 33

एक स्थिर है दूसरा तरल इसका अर्थ यह हुआ कि दोनों का सापेक्ष-सम्बन्ध होते हुए भी दोनों के माध्यमों (चित्र में रंग रेखा आदि तथा कविता में शब्द ध्वनि आदि, में अंतर है और यह अंतर शब्द को कहीं अधिक अर्थ-संभावनाएँ प्रदान करता है अपेक्षाकृत रंग और रेखा के। शब्द अपने अर्थ को 'ध्वनित' करता है जबकि रेखा रंग आदि किसी आकृति के द्वारा 'अर्थ' को घनीभूत कर उसे एक तरह से 'स्थिर' बना देते हैं। यही कारण है कि भारतीय विचारधारा में काव्य को 'विद्या' कहा गया है और उसे कलाओं के अन्तर्गत नहीं रखा गया है। इसका यह अर्थ नहीं कि दोनों में कोई सम्बन्ध या सवाद नहीं है। डॉ॰ जगदीश गुप्त ने लेखिनी और तूलिका के आपसी सम्बन्ध को कालिदास में जोड़कर परोक्षतः लेखिनी (शब्द) और तूलिका (रंग रेखा) के अन्तः सम्बन्ध को एक रचनात्मक आयाम दिया है। कविता का शीर्षक ही है 'लेखिनी और तूलिका के साथ' -

तुम्हारे हाथों में आकर
स्नेह की कोमल वर्तिका
तुम्हारी कविता-पक्तियों की
स्वर्णिम अट्टालिकाओं में समो कर
कालिदास की
सचरणी दीपशिखा बन गयी। 34

'कैनवास' का जहाँ तक प्रश्न है उसका प्रयोग जयसिंह नौरज की एक कविता में कुछ इस तरह व्यक्त हुआ है। यहाँ कैनवास मात्र कैनवास न होकर देश का पूरा परिदृश्य है जहाँ अस्पष्ट रंग शायन है और वर्तमान

का त्रासद रूप कुकुरमुत्ते की तरह पूरे कैनवास पर उभर रहा है। यह चित्र 'यथार्थ के दश' को 'कैनवास' के माध्यम से प्रकट करता है-

खाली कैनवास पर कितनी हो रेखाएँ
अस्पष्ट रंग-शायन
वर्तमान का कहीं पता ही नहीं
कल वह भी कुकुरमुत्त सा
उग आया इस कैनवास पर
केवल कल्पने के लिए।³⁵

चित्रकला के इन घटका के द्वारा यह ध्वनित होता है कि इन घटकों या तत्वों का एक अर्थवान् सदर्थ आधुनिक कविता की संवेदना में रचनात्मक अर्थ प्राप्त करता है। यह तथ्य इस बात को भी व्यक्त करता है कि ये घटक यथार्थ के परिदृश्य को तथा उनके भिन्न रूपा को भी अपने तरीके से संकेतित करते हैं। यह आलेख मात्र एक प्रस्तुतवना है जो अंतिम नहीं है क्योंकि यहाँ एक ऐसी दिशा की ओर मात्र संकेत किया गया है जो कविता के विवेचन और मूल्यांकन में शायद अनछुआ सदर्थ है, इसमें अभी और गहराई में जाने की आवश्यकता है।

सन्दर्भ

- 1 "All the varieties in the World that all is observable, come from the variety of relations between the entities " दि फिलासफी ऑफ फिजिकल साइंस, सर आर्थर इडिंगटन पृ० १२२
- 2 समकालीन कला, अंक 15-16, संपादक डॉ० ज्योतिष जोशी, पृ० 23
- 3 तीसरा मप्तक, स अज्ञेय, पृ० 59
- 4 कामायनी, प्रसाद, कामर्स, पृ० 64
- 5 चाँद का मुँह टेढ़ा है, भुविबोध, पृ० 85
- 6 परिमल, सूर्यकांत त्रिपाठी निराला पृ० 170
- 7 मिथक-दर्शन का विकास, डॉ० बीरन्द्र सिंह, पृ० 62
- 8 आँगन के पार द्वार अज्ञेय, पृ० 58,
- 9 दि वे एण्ड इट्स पॉवर, आर्थर वेल, पृ० 14
- 10 एक पुरुष और, डॉ० विनय, पृ० 13

- 11 तुलसीदास निराला पृ० 87
- 12 समकालीन कला, अंक 15-16, पृ० 23
- 13 टाइम एण्ड इनर्निटी, स्टेस
- 14 नाच के पाँच, डॉ० जगदीश गुप्त पृ० 27
- 15 उठे गूमई नीले, डॉ० विजेन्द्र पृ० 41
- 16 चाँद का मुँह टेढ़ा है, मुक्तिबोध, पृ० 15
- 17 वही, पृ० 54
- 18 दि कम्परेटिव स्टडी आफ टाइम एंड स्पेस इन इंडियन थॉट,
के के मडल, पृ० 21
- 19 रश्मि-बध, सुमित्रानन्दन पन्त, पृ० 53
- 20 प्रतिनिधि कविताएँ, कैलाश वाजपेयी, पृ० 15
- 21 'हरिश्चन्द्र की मृत्यु' नामक डॉ० विश्वम्भरनाथ ठपाध्याय की एक
अप्रकाशित नयी कविता से।
- 22 अधिक विस्तार के लिए देखें लेखक की पुस्तक 'दिक्-काल
सर्जना मदभ्रं आधुनिक कविता'
- 23 आर्ट, फ्रेड्रिक हार्ट, पृ० 360
- 24 चेत की लात टहनी, विजेन्द्र, पृ० 68
- 25 वृक्षों के स्वप्न, हेमन्त शेष, पृ० 53
- 26 वही, पृ० 64
- 27 राग विराग, स डॉ० रामविलास शर्मा, पृ० 93-94
- 28 समकालीन कला, 15-16, पृ० 62
- 29 चाँद का मुँह टेढ़ा है, मुक्तिबोध, पृ० 68
- 30 बात बोलेंगी, रामशेर, पृ० 115
- 31 चाँद का मुँह टेढ़ा है, मुक्तिबोध, पृ० 110
- 32 बिम्बा से झाँकता कवि रामशेर, धीरेन्द्र सिंह, पृ० 53 में उद्धृत
- 33 इतने पास अपने, रामशेर पृ० 55
- 34 समकालीन कला, अंक 15-16, पृ० 69
- 35 ढाणो का आदमी, जयसिंह नीरज, पृ० 45

□

त्रिलोचन-काव्य के आयाम

त्रिलोचन काव्य का परिदृश्य एक आयामी न होकर बहुआयामी है, और इस बहुआयामिकता के केंद्र में उनका “जनकवि” रूप परोक्षतः अन्तर्व्याप्त है। यदि हम गहराई में देखें तो उनके सृजन का कोई भी क्षेत्र, चाहे वह समाज हो, राजनीति, इतिहास या प्रेम-प्रकृति का सदर्म हो—इन सबमें उनका संवेदनशील, सरल, अलहड़पन, अभाव में भी तनकर चलना, धुन का पक्का तथा सबको प्रेरक “सपने” देना मानो कवि का एक ऐसा लक्ष्य है जो उसके सृजन-कर्म को ‘गति’ एवं “अर्थ” देता है। इस व्यापक और बड़े ‘सरोकार’ की सापेक्षता में उनके काव्य को देखना और मूल्यांकन करना इसलिए जरूरी है कि त्रिलोचन ‘जनकवि’ होते हुए भी उससे कहीं व्यापक सरोकार के कवि हैं। मात्र उन्हें ‘जनकवि’ के रूप में देखना, उनके व्यापक कवि-कर्म को नजरअंदाज करना है। यहाँ पर मेरा यह आशय कदापि नहीं है कि मैं त्रिलोचन के जनकवि होने पर प्रश्नचिह्न लगा रहा हूँ, वे जनकवि होते हुए भी अन्य सदर्मों को भी अपनी रचनात्मकता में स्थान देते हैं। अक्सर साहित्य के इतिहास में यह देखा गया है कि हमने रचनाकारों को एक ठप्पा या लेबल दकर उनके सृजन-कर्म को मात्र उस दृष्टि से देखा है, और इस देखने की प्रक्रिया में उसके अन्य महत्वपूर्ण जीवन के पक्ष पृष्ठभूमि में चले गए हैं। इसमें उस रचनाकार का मूल्यांकन एकांगी ही रह जाता है और उसके नगराज का एक ‘जैविक’ रूप उभर कर सामने नहीं आता है। त्रिलोचन के समग्र काव्य-मूल्यांकन में मेरा यही प्रयत्न रहेगा कि

मैं उनके 'जनकवि' रूप के साथ साथ उन आयामों को रखना चाहूँगा जो उनके विचार-मवेदन के भिन्न आयामों को समक्ष रख सके।

सबसे पहले मैं उनके उस पक्ष को लेना चाहूँगा जिस पर अभी तक लोगों का ध्यान नहीं गया है। मेरा संकेत उनके काल बोध में है क्योंकि काल एक ऐसा सप्रत्यय है जिसमें कवि किसी न किसी रूप में टकराता है, वह अपने अनुभव-बिम्बों के द्वारा काल की 'गति' को पकड़ना चाहता है। त्रिलोचन का काव्य मूलतः "कालाकित" है जिसमें अतीत (स्मृति-इतिहास), वर्तमान और संभावना (भविष्य) का सापेक्ष संबंध है लेकिन यह संबंध वर्तमान की प्रतीति बिंदु पर टिका हुआ है क्योंकि रचनाकार और विचारक प्रतीति बिंदु (जिसे "अनंत अब" भी कहा गया है) पर पर जमा कर अतीत और भविष्य को क्रमशः प्रासंगिक और अनुमानित करता है। त्रिलोचन जनकवि होने के कारण काल के वर्तमान खण्ड को अर्थवत्ता देते हैं, लेकिन इसके साथ ही साथ वे काल के सप्रत्ययात्मक रूप से भी टकराते हैं जो भारतीय-दर्शन में चक्राकार है और आज के विचार से विकासात्मक। यही कारण है कि कवि काल को 'चाक की सज़ा देता है जो अहोरात्र चल रहा है और जिस पर 'घट' (व्यक्ति) लगातार परिक्रमा कर रहे हैं-

घट ये चाक पर चढ़े

घूम रहे हैं कभी सवरते कभी बिगड़ते

और चाक यह, अहोरात्र चलता जाता है

कैसे कैसे, कहाँ कहाँ। ('शब्द' से)

काल एक व्यापक प्रत्यय है जो ब्रह्मांडीय भी है और मानवीय। मानवीय काल ऐतिहासिक है जो विकासात्मक एवं द्वन्द्वात्मक है। त्रिलोचन एक जनकवि होने के नाते इस ऐतिहासिक काल को 'तुम' (श्रमिक वर्ग) की सापेक्षता में अर्थ देते हैं जो विकासात्मक और द्वन्द्वात्मक है। कवि की यह जनवादी दृष्टि उनके सृजन का प्रेरक तत्त्व है

मानव की सभ्यता

तुम्हारे ही खुरदुरे हाथों से नया रूप पाती है

और यह नया रूप आने वाले कल के किसी नए रूप की

भूमिका है, और यह भूमिका भविष्य

का संविधान बनाती है, वैसे ही जैसा समाज सारा आज का

आदिम मानव का विकास है।

('ताप के ताए हुए दिन' से)

त्रिलोचन के काव्य में इस ऐतिहासिक काल के साथ-साथ काल का वह परिदृश्य भी प्राप्त होता है जो 'दिक्' सापेक्ष है क्योंकि काल और दिक् सापेक्ष है, एक के बिना हम दूसरे की कल्पना नहीं कर सकते, उपनिषद् की शब्दावली में दिक् काल 'युगनद्ध' रूप है जैसे अर्धनारीश्वर। कवि को एक सुंदर कविता 'आशा' है जिसमें पृथ्वी आकाश के दिक्तीय विस्तार में रचनाकार को जाने का आवाहन है जो पराक्षत काल-दिक् के ब्रह्मांडीय रूप को रखता है। पृथ्वी में दूर और ऊपर में 'हृत्पद्मा तिलक' ल और-

"और अपने हाथों में

अक्षत लो

पृथ्वी आकाश

जहाँ कहीं

हुम्मे जाना बढ़ो बढ़ो

("अरधान" से)

यदि गहराई से देखा जाए तो त्रिलोचन की कविता 'काल' से टकराती है, एक तरह से अपने को काल की सापेक्षता में "एसर्ट" करती है। त्रिलोचन-काव्य में काल का प्रवाहमय रूप निरपेक्ष नहीं है, वरन् इस प्रवाह में वह किसी के साथ को महत्त्व देता है। यदि गहराई से देखा जाए तो यथार्थ के बाह्य एवं आंतरिक (प्रेम-प्रकृति) दोनों पक्षों में कवि किसी 'अन्य' की सार्थकता को अर्थ देता है, वह एकाकीपन, अकेलेपन, तथा अलगाव के अस्तित्ववादी रूप को मान्यता न देकर 'स्व' के साथ "पर" को भी आवश्यक मानता है। यही स्थिति काल प्रवाह (लहरे) के संदर्भ में भी सत्य है-

लहरे यह/लहरे वे

इनमें ठहरत्व कहाँ

पल, दो पल

लहरों में साथ रहे कोई।"

(ताप के ताप हुए दिन से)

त्रिलोचन काव्य की संवेदना में "स्मृति" का अपना परिदृश्य प्राप्त होता है जो काल का ही परिप्रेक्ष्य है क्योंकि स्मृति अनेक रूपों (मिथक, लोकवृत्त, इतिहास तथा पुरातत्त्व) में व्यक्ति और समूह के 'मनस्' को आदोलित करती है। यही कारण है कि कवि चाहे किसी विचारधारा, गुट या समूह का हो, वह किसी न किसी रूप में "स्मृति" से टकराता है जो उसे

इतिहास और प्रागैतिहास की भिन्न परचगामी वृत्तों, चरित्रा तथा आद्यरूपों की ओर ले जाता है। स्मृति का यह परिदृश्य त्रिलोचन में मूलतः चरित्रा और आद्यरूपा द्वारा व्यक्त होता है जिसमें मिथकीय-ऐतिहासिक दाना प्रकार के रूप प्राप्त होते हैं। एक आद्य रूप है "आत्मा" का जो हमारी मिथकीय-ऐतिहासिक परम्परा का एक ऐसा सप्रत्यय है जो आत्मवादी-दर्शन का मूल तत्त्व है। इस पूरी परम्परा को कवि अपनी एक कविता में रखता है जहाँ कवि मन के हिल जाने पर उसका गगन के प्रभामण्डल में अवस्थित "छायापुरुष" भी हिलने लगता है। इस छायापुरुष का प्रतीक है जल और व्यक्ति, उस जल में बिम्बित रूप। यह छाया मात्र छाया ही रही और कवि ने जब भी देखने को कोशिश की उसे 'छाया' ही दिखाई, लेकिन उसे 'आत्मा' के दर्शन तो नहीं हुए, पर उसकी सत्ता का शोर होता रहा, उसकी कोई रेखा नहीं दिखाई दी-

जब भी देखा

केवल छाया दिखाई, रूप किस ओर खो गया।
अपनी चमक दिखाकर, कहाँ गया वह आत्मा
जिमकी सब तलारा करते हैं, जिसकी रेखा
नहीं बनी, लेकिन सत्ता का शोर हो गया
सारे जग में आत्मा ही तो है परमात्मा।

(‘शब्द’ से)

स्मृति के सदर्थ में एक अन्य आद्यरूप "महाकुम्भ" है जो कवि की सवेदना को ऐतिहासिक एवं जनवादी आशय की ओर ले जाता है। यह "महाकुम्भ" एक ऐसा 'आद्यरूप' है जो बार-बार जातीय-मनस के मानचित्र को समक्ष रखता है जहाँ जनता के सभी वर्ग एक जगह मिलकर उस 'जनता' के समुद्र की याद दिलाते हैं जिसे त्रिलोचन "सहस्रशीर्षपुरुष" तथा "सहस्रबाहु" की सहा देते हैं। यह 'विराट-दर्शन' कवि को भा गया और कवि कह उठा-

गान के स्वर में मैंने आकाश छा लिया
जहाँ-जहाँ जीवन को देखा वहाँ जा लिया
मेरे स्वर जीवन की परिक्रमा करते हैं।

(‘अर्धान’ से)

यदि गहराई से देखा जाए तो त्रिलोचन का 'महाकुम्भ' जनकुम्भ है जो कवि के रचना-संसार के केन्द्र में है और यही कारण है कि कवि 'महाकुम्भ'

को मात्र धार्मिक रूप में न देखकर उमें व्यापक जातीय रूप में देखते हैं। यही जातीय रूप जो उनकी स्मृति का काल का परिदृश्य प्रदान करता है। उनमें हमारे तीन जातीय कवि तुलसी कबीर और गालिव हैं जिन्हें त्रिलोचन ने अपने तरीके से महत्त्व दिया है। त्रिलोचन के लिए तुलसी 'काल की धारा पर जमे हुए कवि हैं और पृथ्वी पर इनका जीवन यज्ञ और तप का नमान था

यज्ञ रहा तप रहा तुम्हारा जीवन भू पर
भक्त हुए उठ गए राम से भाया ऊपर
(‘दिगंत’ से)

इसी तरह कबीर के लिए कवि की यह उक्ति मात्र उक्ति न होकर कबीर के सामाजिक पक्ष को अर्थ देती है

“जीता था बस ज्ञान के लिए
गिरे हुआ का खड़ा कर गया मान के लिए
पथ पथ को दिखा सम्यक् ज्ञान के लिए
(‘दिगंत’ से)

और गालिव की ‘बाली’ को वह एक साम्प्रदायिक महत्त्व देता है
गालिव गैर नहीं है अपना मैं अपने है
गालिव की बाली ही आन हमारी बाली है
(‘दिगंत’ से)

यदि गालिव के प्रति कथन का लक्ष्य तो त्रिलोचन ने गालिव का भाषा का ‘बाली’ कहा है जो जातीय भाषा हिंदी की एक महत्त्वपूर्ण बाली है। इसका अर्थ यह हुआ कि त्रिलोचन के लिए हिंदी का रूप संप्रदायवादी नहीं था बल्कि वह उसका जातीय रूप के प्रति मजबूत था। एक जनकवि के लिए देश के जातीय रंग रूप का महत्त्व इसलिए होता है कि वह अपनी सृजनात्मकता की प्रेरणा वहां से ग्रहण करता है। इस ग्रहण में जहां जाति की अस्मिता स्पष्ट होती है वही उमें अस्मिता से ज्ञान-विज्ञान का आशय एवं रूपाकार अपनी उपस्थिति भी दर्ज करता है। यह अवश्य है कि त्रिलोचन में ऐसे आशय और रूपाकार अपेक्षाकृत काफी कम हैं पर कम हान पर भी वे उनकी सृजनात्मकता का एक ताजगी देते हैं उनका जनकवि हान को ‘अर्थ’ भी देते हैं और साथ ही उनका परिदृश्य का व्यापक बनाते हैं। एक उदाहरण लें- त्रिलोचन की एक कविता ‘नदी कामधेनु’ है जो पानी में ऊर्जा प्राप्त करने की वैज्ञानिक विधि का महाराज लेकर नदी के ‘बौधन’ का जो नाटकीय

चित्र उपस्थित करते हैं वह मनुष्य द्वारा उगाहे 'दुहने' से सम्बन्धित है जिसे मानव अपने हित में कामधेनु बना देता है। पहले मनुष्य ने तैर कर उसे पार किया फिर नाव से पार किया और अंत में

नदी ने कहा मुझे बाँधो
मनुष्य ने सुना और
आखिर उसे बाँध दिया
बाँधकर नदी को
मनुष्य दुह रहा है
अब वह कामधेनु है।

('ताप के तारे हुए दिन')

यह कविता अनेक अर्थसम्पन्न कविता है इसका समग्र पर्यावरण शोषण से है जन शोषण से है और मानव के ऐतिहासिक विकासक्रम से है। कहना न होगा कि त्रिलोचन ने इस कविता के माध्यम से विज्ञान इतिहास तथा शोषण के आशयों को बखूबी निभाया है।

इसी प्रकार एक अन्य कविता 'महाकाश का करारा' है जिसमें दिक्कीय विस्तार है जो पारदर्शी है इसी महाकाश (स्पेस) में धरती घूम रही है दूसरी ओर सूर्य की ज्योति धार' बह रही है। इसके बीच 'तम' है (शून्य दिक्)। इन सबके बीच जीवन तत्त्व तौमहर्षी है। यहाँ पर ब्रह्मांडीय स्तर पर जीवन तत्त्व की स्थिति को संकेतित किया गया है जो व्यथा से भरा हुआ है और यह व्यथा 'मधुवर्षी' है। यहाँ पर कवि जीवन व्यथा को एक ब्रह्मांडीय फराक प्रदान करता है

महाकाश का करारा सुनीता पारदर्शी है
उसमें अपनी पृथ्वी स्थित है घूम रही है
एक ओर तो प्रखर ज्योति की धार बही है
मूरज की दूसरी ओर तम सुम्पशी है
अस्थिति में स्थिति जीवन स्वयं रोम हर्षी है
भरण दौड़ में पिछड़ गया है किंतु सही है
जीवन ने जो व्यथा किसी से कहाँ 'रही है
कोन कह गया यही व्यथा ही मधुवर्षी है (शब्द से)

कवि के लिए व्यथा करुणा मधुवर्षी है क्योंकि यह जन से सम्बन्धित है अतः इसकी अभिव्यक्ति 'मधुवर्षी' के समान है। इस प्रकार कवि ने दिक् के विस्तृत विस्तार में जीवन और व्यथा को 'लोकेट' कर उसके मानवीय

रूप को 'अर्थ दिया है।

त्रिलोचन एक जनकवि होने के नाते 'जन' के सामान्य बोध (कामन सेस) को व्यक्त करते हैं जो उनकी चरित्र प्रधान कविताओं में देखी जा सकती है। मोरई केवट के घर 'रैन बसरा' 'चित्रा जाम्बवारकर तथा 'नगई महारा' ऐसी कविताएँ हैं जो किसी जन सामान्य चरित्र के द्वारा जीवन यथार्थ के सघर्ष तथा उसके त्रासद दर्शित रूप का समक्ष रखता है और इसी के साथ मवेदनात्मक प्रसंगा को उद्भावना कर कवि जन के सामान्य भावा तथा विचारा को इस तरह प्रस्तुत करते हैं जो कहीं न कहीं हमारे साथ संवेदन का व्यापक सदर्भों से जाड़त है। उदाहरण के तौर पर 'मोरई केवट के घर' कविता में कवि केवट के घर जाता है तब केवट 'प्राणवायु को बाहर निकाल' महाराई का सामान्य वणन करता है जो ऐसी 'मार' कर रहा है जो अब सही नहीं जाती। केवट के इस सामान्य कथन को कवि व्यापक सदर्भ उम समय देता है जब वह उसे राष्ट्रो के स्वार्थ और कूटनीति से जाड़ता है और अनपढ़ देहाती की ग्लानि और व्यथा को व्यापक सदर्भ देता है। मोरई तो इसे पूर्वजन्म का प्रसाद मानता है वह क्या समझे कि—

राष्ट्रो के स्वार्थ और कूटनीति
पूँजीपतियों की चाल
वह समझे तो कैसे
अनपढ़ देहाती रत्न तार से बहुत दूर
हियाई का वाशिदा
वह भारी।

('धरती' से)

त्रिलोचन की एक लम्बी कविता 'नगई महारा' है जो नगई तथा उससे संबंधित परिवारा मस्कारा का त्रासद रूप निम्न जाति में विवाह की स्वतंत्रता तथा भाज का विकृत रूप आदि के साथ नगई के सरल तथा निष्कपट स्वभाव का एक पारम्परिक भक्तिभाव का रूप जो रामायण के प्रति उसे है उसका सस्कारमय श्रद्धा भाव को जगाता है उसका चित्र कवि ने अत्यंत सहज रूप से दिया है। इस पूरे प्रसंग में कविता की संरचना नाटकीयता और व्यंग्य के साथ क्रमशः 'गति' पकड़ती है ठीसी दौरान नगई का यह सामान्य बाध का कथन लजा 'सापेक्षता' के सामाजिक सदर्भ को व्यक्त करता है—

“दुनिया है दुनिया का ज्ञान है आदमी है

आदमी को क्या क्या नहीं जानना है

देखते-सुनते और करते ज्ञान हाँता है” (“ताप के ताए हुए दिन”);

नगई के ये वचन एक अनपढ़ तथा निष्कपट व्यक्ति के हैं जो मानव और ज्ञान के सापेक्ष संबंध को “सामान्य बोध” के धरातल पर महसूस करता है जिस पर एक पूरा ज्ञान भीमासा का परिदृश्य उजागर होता है। इसी प्रकार “चित्रा जाम्बोरकर” कविता में चित्रा बच्ची के मनोविज्ञान को, तथा बच्ची के प्रति एक सहज स्नेह के उद्देक को यह कविता एक “सवेदनात्मक” अर्थवत्ता प्रदान करती है। चित्रा से मिलकर कवि को लगा कि उसका मन खाली नहीं है, उसमें चित्रा बस गई है, इस पर कवि का यह अत्यंत सवेदनात्मक कथन ले-

‘मन खाली नहीं था, चित्रा बस गयी थी

जैसे राह की मेहदी

नासिका से होती हुई

फेफड़ों में प्रायः बसा करती है।

चित्रा की हसी व मुस्कुहाट का प्रभाव देखे

“हसी मिला जाती है

हृदय को हृदय से

मिलाने के लिए हमी

सेतु है-

और अंत में, कवि बच्ची के सपर्क को एक व्यापक मानवीय सदर्थ देता है “मैंने जिस भाव से/उसे देखा/ उसको आनंद/ मैं कहता हूँ/आनंद कभी कभी/मन पर छा जाता है/मन को कुछ ऐसा/उभार देता है/जो नया होता है, कमनीय होता है।” (ताप के ताए हुए दिन” से)

त्रिलोचन की उपर्युक्त कविताओं से कवि का सवेदनात्मक रूप मुखर होता है जो सामान्य जनो के द्वारा व्यापक जीवन-सदर्थों को ‘अर्थ’ देता है, और यही कार्य वह ज्ञान-विज्ञान के रूपाकारों और आशयों के द्वारा करता है। यह सारा परिदृश्य “जन” के सपर्ष और साथ ही, उनके सवेदनात्मक एवं ‘सामान्य-बोध’ को प्रत्यक्ष करता है, वह मेरे विचार से ‘त्रिलोचन-काव्य’ की मुख्य विशेषता है जो उनके मूल्यांकन का एक अभिन्न अंग है।

□

केदारनाथ सिंह : सहज अर्थ-सृष्टियों का संसार

समकालीन कविता के व्यापक परिपेक्ष्य में कविता के अनेक रूप उभार कर सामने आए हैं, लेकिन इन ममस्त रूपों में कविता का एक सहज-संप्रेषणीय रूप, अपनी पूरी अर्थवत्ता के साथ सामने आ रहा है। इस सहजता में जीवन-स्थितियों, वैचारिक उन्मेषों, जनपदीय-कम्यार्थ-नगरीय रूपाकारों और इन्हीं के साथ व्यंग्य और विसंगति की गहरी-हल्की रेखाएं इस प्रकार घुलमिल गयी हैं कि कविता का विचार-संवेदनात्मक रूप अपनी 'सहज' संप्रेषणीयता के साथ प्रकट हो रहा है। इधर 10-12 वर्षों में ऐसे अनेक नए-पुराने कवि सामने आ रहे हैं जो कविता की सहजता को पुनः लाने का प्रयास कर रहे हैं। केदारनाथ सिंह, बलदेव वंशी, विनय, गोविंद माथुर, रामवितास शर्मा(स्वः), रामदरम मिश्र, पुरुषोत्तम अग्रवाल, ज्ञानप्रकाश विवेक, तथा सोहन गौतम आदि ऐसे कवि हैं जो सहज-मृजनात्मकता के द्वारा जीवन-सघर्ष, शोषण, मानवीय संवेदनाओं, प्रेम और प्रकृति के सत्य को, उसके मानवीय सदर्थ को, अपने सांच-संवेदन के आधार पर भिन्न आयामी अर्थवत्ता प्रदान कर रहे हैं। इस पूरे परिदृश्य में केदारनाथ सिंह का अपना एक विशिष्ट स्थान है क्योंकि वे सहजता की ओर क्रमशः अग्रसर हुए हैं (अन्य कवियों के बारे में भी यह सत्य है, लेकिन उनमें गुणात्मक अंतर है) और इस स्थिति तक आते-आते उन्हें लगभग 25-30 वर्ष लगे हैं। 1952 के लगभग उन्होंने लिखना आरंभ किया (विधिवत्) और 1965-70 तक आते-आते उनमें जो जटिलता एवं क्लिष्टता थी, वह काफी कम हो

गई और "अकाल मे सारस" (1988) तक आते-आते कविताओं का सहज सप्रेषणीय रूप अपनी पूरी अर्थवत्ता को समक्ष रख सका। इसका तात्पर्य यह कदापि नहीं है कि 1952 से 1970 के मध्य सहजता का तत्त्व नहीं था क्योंकि इस अवधि में उनकी कुछ कविताएँ ऐसी हैं जो सहज-सवेदनीय हैं जैसे 'ऊँचाई' कविता (1969)

"मे वहाँ पहुँचा/और डर गया/मेरे शहर के लोगो/यह कितना भयानक है/कि शहर की सारी सीढ़िया मिलकर/जिस महान ऊँचाई तक जाती है/वहाँ कोई नहीं होता।" (ऊँचाई)

ऐसे और भी उदाहरण दिए जा सकते हैं जो समष्टि रूप से यह प्रकट करते हैं कि कवि की अभिवृत्ति क्रमशः विलम्बिता (सरचना और कथ्य की दृष्टि से) में "सहजता" की ओर अग्रसर हो रही है। मेरे कहने का तात्पर्य यह है कि केदारनाथ सिंह के चौथे संग्रह "अकाल मे सारस" तक आते-आते यह सहजता, जिसमें विचार-सवेदन की ऊष्मा है एक ऐसे बिंदु पर आ गई है जो समकालीन कविता में ही नहीं, बल्कि आधुनिक कविता में अपनी अलग पहचान बनाती है। भाषिक सरचना के स्तर पर यह सहजता जितनी प्रभावक है, उतनी कथ्य के स्तर पर भी। कथ्य और उसके अनुरूप भाषिक सरचना के मूलतः दो स्तर प्राप्त होते हैं—एक आरम्भ के काव्य संग्रह 'अभी, बिल्कुल अभी' में कथ्य और भाषा कभी-कभी एक दूसरे का साथ नहीं देते हैं और ऐसे स्थलों पर एक विलम्बिता और जटिलता के दर्शन होते हैं। उदाहरण के तौर पर "स्वप्न खंड" कविता को लिया जा सकता है जिसकी सरचना दीर्घ है और कसाव को कर्मा। 'अज्ञात विश्व के द्वार' को तोड़ने की आकांक्षा पूरी कविता में व्याप्त है, एक न समाप्त होने वाली यात्रा है जो 'कोहरे' में नगर द्वार को खोजने का प्रयत्न है -

मेने देखा

मे अरबहीन चुपचाप भटकता एकाकी

हूँ खोज रहा कोहरे मे अपने नगरद्वार का छोर (स्वप्न-खण्ड)

इस संग्रह के बाद "यहाँ से देखो" और 'अकाल मे सारस' संग्रहों की कविताएँ क्रमशः सहजता के गहरे सदर्भों को स्पर्श करती हैं। इसका अर्थ यह नहीं है कि शुरु के काव्य संग्रह में 'सहजता' का नितांत अभाव है, लेकिन इतना मन्थ है कि सहजता और सप्रेषण का विकास आगे जितना अर्थवान् रूप से प्राप्त होता है, वह अपने में महत्त्वपूर्ण है। कवि की

रचनाशीलता निरपेक्ष न होकर मापेक्ष है और इस मापेक्षता में अन्य तत्त्वा के अलावा सहज रिश्ता कवि और पाठक का है जिसे कदारनाथ सिंह अपनी एक कविता "प्रिय पाठक" में व्यक्त करते हैं और उसे अत्यंत महत्त्व देते हैं। यही नहीं कवि की सृजन प्रक्रिया में 'स्व' का 'पुनः जन्म लेना' और 'पते का एक न हाना' उसकी गत्यात्मकता का सूचक है। कवि लगातार पाठक के दुर्लभ अदृश्य द्वार और नगर तक पहुँचने का उपक्रम करता है और अपने आने जाने (जन्म लेना) को एक व्यापक मदर्श देता है

लेकिन प्रिय पाठक

एक कवि का काम चलता नहीं है

अगले जनम के बिना

वह यही तो करता है अधिक स अधिक

कि लागो में

यहा तक कि चीजों में भी

हमेशा बनी रहे

बार-बार जन्म लेने की इच्छा। (प्रिय-पाठक)

और कवि जाते-जाते पाठक के द्वार पर "चिड़िया के घर जैसा एक छोटा सा कागज" रखकर इसलिए जाता है "ताकि सनद रहे कि एक कवि आया था"। यही नहीं कवि का कोई एक पता नहीं होता क्योंकि "वह जितनी बार साँस लेता है। बदल जाता है उसका पता" यह पंक्तियाँ परोक्ष रूप से रचनाकार की गत्यात्मकता और विशिष्टता को व्यक्त करती हैं। कवि का बार-बार जन्म लेना कवि का रूपांतरण ही है, जो उसे अपने को ही तोड़ने की ऊर्जा प्रदान करता है—यह क्रम सृजन-प्रक्रिया का अभिन्न अंग है। पूरा परिवेश और इतिहास इस क्रम में अर्थवत्ता प्राप्त करता है। इस परिवेश में मार्ग की खोज है, रोटी और आग का सामाजिक मदर्श है, श्रम का महत्त्व है (बेल द्वारा), दलित वर्ग, गाँवों की माँ, महानगर की त्रामदी, राजनैतिक-सामाजिक विसंगति तथा जनपदीय-ग्रामीण परिवेश के रूपाकार। ये सभी तत्त्व एक ऐसे "विषय" को प्रस्तुत करते हैं जो रचनाकार के सामाजिक सरोकार को 'साकेतिक' रूप से प्रकट करते हैं। इस सामाजिक परिवेश में गाँव भी है और शहर भी। मैं जहाँ तक जानता हूँ कि समकालीन कविता के व्यापक परिदृश्य में कदारनाथ सिंह शायद एक ऐसे कवि हैं जहाँ दाना छारा-गाँव और नगर में एक साथ और एक समय में दिखाई देते हैं। अनुभव है यहाँ दाना छार कदम की कविता में झुलमिल है और शायद

भारतीय कविता इन दाना को नितान्न अलग करके नहीं चल सकती है क्योंकि भारतीय अनुभव की बनावट में उसका चेतना में यह दाना तत्त्व एक दूसरे के पूरक ही नहीं है वरन् जन चेतना के अभिन्न अंग है यह बात दूसरी है कि कहीं किसी का प्रधानता है ता कहीं किसी की अपेक्षाकृत कम प्रधानता। कवि की कविताओं में हाट बाजार के शब्द अपना पूरी सहजता के साथ अर्थगामाय को व्यक्त करते हैं और इसा के साथ नगराय बाध के शब्द भी अपनी अर्थ छवियों को संकेतित करते हैं। ये दानों प्रकार के शब्द कदार की कविता में अपनी अलग पहचान बनाते हैं लेकिन सर्वेक्षण के आधार पर मैंने यह पाया है कि जनपदीय ग्रामीण शब्दों का अर्थ विस्तार उनकी रचनाशीलता को अधिक प्रभावित करता है और अक्सर ये शब्द शब्द न रहकर आद्यरूप (Archetype) और प्रतीक का रूप धारण कर लेते हैं। कवि की एक कविता है 'रास्ता' जो उसके इस अभिमत का व्यक्त करती है कि वह कहाँ से अपनी कविता के लिए ऊँचा प्राप्त कर रहा है -

अब दूरव विल्कुल साफ था

अब हमारे मामने

गाय थी

किसान था

रास्ता था

सिर्फ हमी धूल गए थे

जाना किधर है?

(रास्ता)

कवि का यह निश्चित मत है कि 'गहन विचार के क्षणा' और सोचते हुए मस्तिष्क की 'ये कविताएँ एक दिन 'हवा और पाना की तलाश में' किताबों को फाड़कर/आ जाएगी बाहर और बैठ जाएगी/जाते हुए आदमी की/पीठ और कंधों पर/' (उमस) यही नहीं कवि की मृजन-प्रक्रिया में अनगिनत धुवाँओं का पस्तिदूर्य है और इन्हीं धुवाँओं पर वह 'रचना रत' है -

खाय इतिहास का

अनगिनत धुवाँना पर

मे भा रचना रत हूँ

झुका हुआ घटा स

इस कारे कागज का भट्टा पर"

(रचना का आधा रत)

और इस सृजन के दौरान प्रत्येक शब्द "किमी नए ग्रहलोक में/एक जन्मांतर है।" इस प्रकार हम देखते हैं कि कवि की सृजन प्रक्रिया सामान्य और विशिष्ट के द्वन्द्व से गुजरती हुई शब्द के रूपांतर और जन्मांतर की बात करती है और यहाँ पर शब्द और रूपाकार सहज सवेदनीय है न कि आरोपित। दूब पानी, देहरी-चौखट, नदी-रेत, बाघ-गाय, कूड़ा-जूते, साँस-अर्थी, बानू-गंगा, पक्षी-सागर, और मा-बच्चा आदि मानवेंतर प्राणी और प्रकृति वस्तुएँ एक जीवत और बालत हुए मसार की रचना करते हैं, जहाँ कवि अद्वितीय भी है और सामान्य भी। फिर भी, एक प्रश्न यह उठता है कि आज के ज्ञान-विज्ञान के रूपाकार कम ही प्राप्त होते हैं (शुरू की रचनाओं में यदा कदा) जो आज की सृजन प्रक्रिया के एक अंग हो सकते हैं या हैं। इन्हें भी एक सहज सप्रेषणीय रूप प्राप्त हो सकता है जिस प्रकार अन्य सहज शब्द जो कदारनाथ की कविताओं में अधिकता से प्राप्त होते हैं। यह बात में यहाँ इसलिए भी कह रहा हूँ कि कदारनाथ में वह 'दृष्टि' और 'शक्ति' है जो किसी भी "रूपाकार" को एक 'सहज' सवेदनीय रूप प्रदान कर सकती है जो गहन अर्थ-सदर्थों को प्रकट करती है। यहाँ में कवि की सृजनात्मकता पर प्रश्न चिह्न नहीं लगा रहा हूँ, वरन् उसकी परिधि और दिशा की ओर संकेत कर रहा हूँ। इस के बावजूद यह एक तथ्य है कि कवि ने देशज और जनपदीय रूपाकारों के द्वारा जिसे काव्य-भाषा की संरचना की है, वह उसकी निजी पहचान भी है और उसकी सीमा भी।

इसी सदर्थ में कवि की भिन्न-आयामी सृजनशीलता की बात करना चाहूँगा। इन आयामों में शब्द का अर्थगाम्भीर्य, मानवीय संघर्ष और उसकी अस्मिता, ब्रह्मांड बोध, काल संदर्भ, मृत्यु-जीवन चक्र, प्रेम महत्त्व, कार्य-कारण सम्बन्ध, प्रकृति और प्रेम सदर्थ आदि कुछ ऐसे आयाम हैं जो कदार की कविताओं में यदा-कदा विखरे हुए हैं। इनमें से हरेक पर बात करना संभव नहीं है; फिर भी कुछ आयामों का संकेत करना जरूरी है। व्यवस्था के अन्तर्विरोधों को कवि ने साकेतिक रूप से व्यक्त किया है और वह भी लोकगाथा और लोक अभिप्रायों के द्वारा। 'लोक कथा' कविता के द्वारा जहाँ एक ओर राजा की अर्थों की भव्यता और दूसरी ओर उसके मंत्रियों, सहयोगियों और पशुओं का विडम्बनापूर्ण कर्मकाण्ड (जो यांत्रिक भी है) उनके दुःख का मात्र औपचारिक बना देता है-- "अर्थों के आसपास/एक झुंझ दुःख था/जिसमें सब दुखी थे/मंत्रों दुःखी था/क्योंकि हाथी दुखी था/हाथी दुखी था/क्योंकि घोड़े दुःखी

थे--(लोकगाथा)। अन्य सदर्थ में यह कविता व्यवस्था (राजतंत्र) पर भी व्यंग्य है जहाँ मृत्यु एक यांत्रिक मवेदनहीन कर्मकाण्ड है। इसी सदर्थ में "दो मिनट का मौन" कविता आज के राजनैतिक-सामाजिक असंगतियों पर एक ऐसा व्यंग्य है जो सहज होते हुए भी मार्क है, यहाँ पूरी व्यवस्था और सस्थाओं पर व्यंग्य है -

"हर योजना पर/हर विकास पर/दो मिनट का मौन/इस महान शताब्दी पर/महान शताब्दी के/महान इरादों पर/महान शब्दों/और महान वादों पर/दो मिनट का मौन/" (दो मिनट का मौन) कवि इस शताब्दी की व्यवस्था और वादों की अर्थहीनता से इतना सतप्त है कि 'वह सोये हुए धागा (आम जनता-दलित वर्ग) की गतिशीलता में ही, उनके सार्थक बुनने में ही वह दुनिया का सारा कपड़ा रूपांतरित देखना चाहता है। बुनाई के रूपक के द्वारा कवि ने अत्यंत सहजता से एक जनवादी चेतना की आवश्यकता पर बल दिया है

"उठो मेरे सोये हुए धागे उठो--

उठो कि कहीं कुछ गलत हो गया है

उठो कि इस दुनिया का साग कपड़ा

फिर से बुनना होगा

उठो, मेरे दृष्टे हुए धागे

उठो,

कि बुनने का समय हो रहा है।" (बुनाई का गीत)

कवि की अनेक कविताएँ यथार्थ के दर्श को गहराती हैं जो ऊपर से ठड़ी हैं, लेकिन अंदर में अत्यंत तापपूर्ण। यह गहराना 'धूमिल', मुक्तिबोध और विश्वम्भरनाथ उपाध्याय से भिन्न है जहाँ मार्कता भाषिक (बाह्य) और आंतरिक (कथ्य) संरचना के स्तरों पर अधिक पंखी है। कंदार में एक ठंडा विक्षोभ है जब वे 'पांच पिल्ले' के द्वारा आज की बेकारी, जनसंख्या वृद्धि और पूरी व्यवस्था के प्रति एक यथार्थमूलक व्यंग्य करते हैं। यह कविता अत्यंत संक्षिप्त होते हुए भी अत्यंत व्यापक सामाजिक सदर्थ को अपने अंदर समेटे हुए है-

"कुतिया ने जने पाँच पिल्ले/पाँचों स्वस्थ सुंदर/नरम झबरे/अब सूरज की ओर मुँह किए/पाँचों खड़े हैं/कूँ-कूँ करते/चकित-हैरान/मानों पूछ रहे हो/कि लो हम तो आ गए/अब क्या करें/इस दुनिया का।"

(पाँच पिल्ले)

केदार की कविताओं में दिक्-काल का मूर्त रूप, अन्क अनुभव-बिम्बों के द्वारा रचनात्मक सदर्थ-प्राप्त करता है। यहाँ पर दिक्-काल सापेक्ष है जो मानवीय अनुभव में इस प्रकार अनुस्यूत है कि उन्हें अलग नहीं किया जा सकता है। कवि की एक सुंदर कविता "सुई और ताग के बीच में" वृद्धा माँ के उस मार्मिक बिम्ब का उकेरा गया है जो सुई और तागे से माना 'समय-को सिल रही है'—

“तो सुई चलाने वाल उसके हाथ
देर रात तक
समय को धीरे धीरे सिलते है
जैसे वह पेर फटा हुआ कुर्ता हो।

यही नहीं माँ स्वयं एक “करघा है, जिस पर साठ घंटा घुने गर है”। यदि गहराई से देखा जाए तो इस पूरी कविता में काल को जीवन-सापेक्ष बना गया है और साथ ही काल के उस झीने अस्तित्व को साकार किया गया है जो प्रत्येक घटना और क्रम में अनुस्यूत है। काल को एक अन्य सदर्थ में भी अनुभूत किया गया है जहाँ सास और मृत्यु (पुराणों में मृत्यु को काल भी कहा गया है) का द्वन्द्व है, अड़ियल सास (जीवन) का “मृत्यु से खेलते और पजा लड़ाते हुए” का एक ऐसा चित्र है जो मृत्युरूपी काल से समर्प करने को तत्पर है। यहाँ पर चाणक्य का वह कथन याद आता है (अर्थशास्त्र में) जहाँ वह कहता है कि पौरुष के द्वारा दिक्-काल पर अधिकार किया जा सकता है जिसे वह “पौरुष-काल” कहता है। “अड़ियल सास” कविता जहाँ एक ओर इस समर्पशील गरिमामय ‘सास के पौरुष’ को व्यक्त करती है, तो दूसरी ओर यह कविता संवेदना के स्तर पर उम्र घटना को व्यक्त करती है जो किसी की मृत्यु के बाद “उम्मे के न होने की गंध” में व्याप्त रहती है। पूरी कविता की संरचना इन दोनों स्तरों को एक साथ लेकर चलती है और अंत में ‘पौरुषकाल’ की सुंदर व्यंजना करती है -

इस तरह अड़ियल सास को
मेने पहली बार देखा
मृत्यु से खेलते
और पजा लड़ाते हुए/तुच्छ/अमहाय/
गरिमामय साम को
मेने पहली बार देखा
इतने पास में। (अड़ियल सास)

यहाँ पर सास और मृत्यु लघु और विरट, पिड और ब्रह्माड तथा शोषक-शोषित के द्वन्द्व को मकतित किया गया है, इस प्रकार यह कविता अनेक अर्थों की व्यञ्जना करती है और लघु (सास) के गरिमामय सघर्ष को व्यक्त करती है। इसके अतिरिक्त कवि की कुछ कविताएँ (जैसे आत्म चित्र, स्वप्न खण्ड, सूर्यास्त के बाद एक अधेरी वस्ती से गुजगते हुए) दिकीय विस्तार का प्रकट करती और वह भी "मे" की सापेक्षता में। एक ऐसा ही उदाहरण है— "एक लकीर/पृथ्वी के सारे अक्षासों से होती हुई/जहाँ/सौर मंडल के पास खो जाती है/वहाँ/मे खड़ा हूँ" (आत्मचित्र) केदार की कविताओं में प्रकृति सदर्थक अन्तर्गत यह दिकीय विस्तार भी देखा जा सकता है यथा हवा शांत है/हर डलाव पर/जलघासों की गंध/दूबती हुई/दूर से और दूरतर" (शाम) यहाँ पर 'दूर' शब्द दिकीय विस्तार को संकेतित करता है। ऐसे अनेक शब्द (दिशा, किधर, ऊपर-नीचे, रेखा आदि) केदार की कविताओं में प्राप्त होते हैं जो यह स्पष्ट करते हैं कि कवि के रचना ससार में काल-दिक् का सापेक्ष यथार्थमूलक जागतिक रूप ही अधिक है, कहीं-कहीं पर ब्रह्मांडीय विस्तार के भी दर्शन होते हैं जो "मे" सापेक्ष हैं। विज्ञान में दिक्-काल को सापेक्ष अपरिमित और 'दृष्टा' सापेक्ष माना गया है। सृजन के क्षेत्र में दिक्-काल का स्वरूप 'दृष्टा' सापेक्ष है और यह सापेक्षता अनुभव बिम्बों के द्वारा व्यक्त होती है। काल एक गति है जो अतीत, वर्तमान और अनागत द्वारा व्यक्त होता है और कवि इस गति को वर्तमान के प्रतीति बिंदु से पकड़ना चाहता है। केदार की एक कविता 'अनागत' में प्रतीति बिंदु से सभावना का आत्मसात् करने का प्रयत्न है जो व्यक्ति की अग्रगामी चेतना का वाहक है जो यह स्पष्ट करता है कि व्यक्ति ठहर नहीं सकता है, हर घड़ी उसे खटका लगा रहता है कि—

“आजकल ठहरा नहीं जाता कहीं भी,
हर घड़ी हर वक्त खटका लगा रहता है
कौन जाने कब, कहाँ वह दीख जाए
हर नवान्नुक उसी की तरह लगता है।

(अनागत)

यही नहीं, उम्मीकी सोंढ़ियों की ओर बरबस व्यक्ति खिंचता जाता है जो उसका नियति है—उम्मीकी चेतना की अग्रगामी नियति जो वर्तमान बिंदु सापेक्ष है।

केदारनाथ सिंह की कविताओं में राग तत्त्व है, वह उनकी उन कविताओं में एक नया आयाम प्राप्त करती है जो प्रेम सम्बन्धी मनोभूमि को स्पर्श करती है जहाँ नारी मात्र आलम्बन या उद्दीपन नहीं है, वरन् वह स्वयं एक "ऊर्जा" है जो प्रकृति, मानवता, यातना की तैयारी और स्वयं की पहचान से गहरी जुड़ी हुई है। यहाँ स्त्री का वजूद मानवीय सवेदना का वाहक है क्योंकि -

उसका हाथ

अपने हाथ में लेते हुए मैंने सोचा

दुनिया को

हाथ की तरह गर्म और मुदर होना चाहिए। (हाथ)

यहाँ पर 'गर्म' और सुदर की सापेक्ष आकांक्षा है क्योंकि ताप और सौंदर्य का रिश्ता आज कम होता जा रहा है। यह सम्बन्ध प्रकृति के द्वारा, उसके रूपाकारों के द्वारा (गेहूँ के दाने, 'भूसे', पत्ती आदि) भी व्यक्त होता है। ऐसे स्थलों पर कवि स्त्री और प्रकृति के सम्बन्ध को रेखांकित ही नहीं करता है, वरन् दुनिया से प्यार करने का अर्थ है, स्त्री से प्यार करना, दोनों एक ही हैं-

मैं इस दुनिया को

एक पुरुष की सारी वासना के साथ

इसलिए प्यार करता हूँ

कि मैं प्यार करता हूँ

एक स्त्री को।

(उस शहर में जो एक मौलसिरी का पेड़ है)

केदारनाथ की कविताओं में गुजरते हुए एक तथ्य मुझे यह लगता है कि केदार की कविताओं को सवेदना और मर्म के स्तर पर समझ लेना आसान है, लेकिन उन्हें व्याख्यायित करना दूधर कार्य है क्योंकि उसे पूरी तरह से पकड़ पाना शायद संभव नहीं है। मेरे विचार से यह कविताओं का अपना अर्थ सौंदर्य है जो पूरी तरह से पकड़ में नहीं आता है। इससे अनेक कविताएँ अनेक अर्थ-सृष्टियाँ करती हैं जो पाठक सापेक्ष हैं।

अतः मैं, एक ऐसी लम्बी कविता का जिक्र करना चाहूँगा जो उपर्युक्त अर्थ-सृष्टियाँ करने में सक्षम है। परा संकेत है - "बाध" नामक कविता-क्रम में जो सोलह खण्डों में लिखी गई है। यह कविता उनकी कविता के समान

बाघ की उम चिता की तरह है जा सूर्यास्त के बाद कहीं दूर से बस्ती को देखता है और इस तथ्य से विचलित है कि वहाँ धुआँ क्यों नहीं उठ रहा है? यह विषाद भग धुआँ चेतना और जीवन का कैसे चाहक बन जाता है, यह पड़ताल इस कविता क्रम के द्वारा की गई है। इस कविता का रूप-विधान, अर्थ-सृष्टियाँ में निहित है जो जटिल स्थितियों और विचार-संवेदनाओं का जैविक रूप है। यहाँ पर पंचतंत्र की शैली का आभास प्राप्त होता है जो प्रतीकात्मक स्थिति को व्यक्त करता है जहाँ बाघ के साथ-साथ लोमड़ी, खरगोश बच्चा आदि का सदर्थ है जो प्रतीकात्मक अर्थ-व्यञ्जना करते हैं। यह कविता आज के जीवन की जटिल वास्तविकताओं को अत्यंत साकेतिक रूप में व्यक्त करती है। इस शताब्दी के आतंक और तोदर्य को एक ही बिंदु पर जीने और पहचानने का उपक्रम यह कविता करती है। धुआँ इस कविता का केंद्र है-

उसे पता था/कि जिधर से भी उठता है धुआँ/ठधर होती है
बस्ती/ठधर होते हैं गरम-गरम घर/ठधर से आती है आदमी के होने
की गंध/(बाघ, 12)

इस कविता क्रम की एक विषयता है नाटकीयता जो पशुओं के मध्य संवाद द्वारा होती है और इसमें चिता है आदमी के दुखों को लेकर जो एक महती चिता है जहाँ तक आज का सदर्थ है। बाघ और लोमड़ी के संवाद के द्वारा कवि ने आदमी के दुख को जो सर्वव्यापी साकेतिक रूप दिया है, वह आज का संकट भी है -

"कैसा दुख ?" बाघ ने तड़पकर पूछा
"यह मैं नहीं जानती, पर दुख का क्या
वह हो ही जाता है कैसे भी"
लोमड़ी ने ठहर दिया
"हो सकता है, उन्हें कोई काटा गड़ा हो"
बाघ ने पूछा
"पर हो सकता है आदमी ही, गड़ गया हो काटे को"
लोमड़ी ने धीरे से कहा
(बाघ)

यहाँ आदमी और 'काटे' का सम्बन्ध व्याख्यात्मक है कि आज का मनुष्य 'काटे' को ही गड़ गया हो, यहाँ मनुष्य का त्रासदीय भयंकर

मनोविज्ञान संकेतित हाता है जो समझ में आ जाता है पर शायद पूरी तरह से पकड़ में नहीं आ पाता है जा व्याख्यायित हो सके। अतः म बाध इस दुख 'शब्द के आग' पूरी तरह में निरुपाय हो जाता है। इसी प्रकार का सवाद 'ईश्वर' शब्द के लिखने को लेकर है जिस बाध ठीक तरह में लिख नहीं पाता है जो एक प्रकार से 'ईश्वर' की मत्ता और अस्तित्व के प्रति प्रश्नचिह्न है। कवि की एक अन्य कविता 'बिना ईश्वर के भी' में यही स्थिति है क्योंकि मभी घटनाएँ प्रक्रियाएँ स्वयं ही गतिवत चल रही हैं बिना ईश्वर के। यही नहीं "बिना ईश्वर के भी ठटना ही गाढ़ा है मरा दुख ये पत्तियाँ ईश्वर की व्याख्यात्मक अर्थहीनता का व्यक्त करती हैं।

केदारनाथ सिंह के उपर्युक्त सृजन-परिदृश्य का ध्यान में रखकर यह कहा जा सकता है कि उनकी 'सहज' अनक आयामी अर्थ-सृष्टियों अपन में अलग पहचान रखती हैं जिसमें नगर कल्या गाँव के रूपाकार अपनी 'सहज' सवेदनीयता के साथ जीवन-यथार्थ के मद्भों का व्यक्त करत हैं। कवि की कविताओं के मूल्यांकन में भिन्न मराकारों को ध्यान में रखना जरूरी है क्योंकि उनके काव्य में मानवीय मराकार के प्रति एक गहरी सहज सवेदा है।

□

“सहज” संवेदनीयता के कवि : विश्वनाथ प्रसाद तिवारी

समकालीन कविता के व्यापक सदर्थ को देखने हुए यह स्पष्ट होता है कि आज की कविता मानवीय दिक्-काल के विविध रूपों से टकरा रही है जिसमें परिवार, समाज, राजनीति, मिथक, इतिहास, विज्ञान और दर्शन आदि के आशय और रूपाकार अपनी तरह में रचनात्मक सदर्थ प्राप्त कर रहे हैं। इधर कुछ वर्षों से हिन्दी कविता में एक ‘सहज’ संवेदनीय रूप के दर्शन हो रहे हैं। यह सहजता जहाँ एक ओर भाषिक संरचना को प्रभावित कर रही है, वहीं वह लोकधर्मी आशयों और रूपकारों को ‘अर्थ’ प्रदान कर रही है। कविता का यह सहज रूप ऊपर से तो बड़ा ‘सहज’ प्रतीत होता है लेकिन इस सहजता के नीचे जीवन यथार्थ को कटु-तिक्त अनुभव, विचार और संवेदना का द्वन्द्व तथा इस द्वन्द्व से ‘संवेदना’ का गहरा और जैविक रूप उभर कर सामने आता है। इस ‘सहजता’ के अनेक रूप हमें आज के कवियों में दिखाई देते हैं और डॉ॰ विश्वनाथप्रसाद तिवारी उनमें से एक हैं। रामदरश मिश्र, बलदेव वशी, कंदानाथ सिंह तथा कृष्ण कल्पित, गोविन्द माथुर, नीलाभ, विनादकुमार श्रीवास्तव जैसे युवा कवियों की एक लम्बी पंक्ति है जो सहजता के कवि माने जा सकते हैं। हर एक कवि की सहजता का अपना अलग तैवर है, किसी में वह अधिक संवेदनापूर्ण है, किसी में वैचारिकता का अधिक स्पर्श है, तो किसी में ठंडापन का तो किसी में विक्षोभ और आक्रमकता का। तिवारी जी की कविता में उपर्युक्त सभी तत्त्व न्यूनाधिक रूप में प्राप्त होते हैं, लेकिन उनकी रचनात्मकता में संवेदना का गहरा स्पर्श है जिसमें लोक तत्त्व और वैचारिकता की अन्तर्धारणें

प्रवाहित होती रहती है। यही कारण है कि कवि में वैचारिकता, संवेदना में इस प्रकार घुल जाती है कि जो संरचना जन्म लेती है, वह विचार संवेदन के घोल और समीकरण को ही व्यंजित करती है। यही कारण है कि उनकी रचना-संसार में ग्राम्य-जनपदीय सरोकार और रूपाकार, नगरीय बोध, मानव संघर्ष की अस्मिता, इतिहास विज्ञान और दर्शन की भंगिमाएँ तथा प्रेम और प्रकृति की अन्तर्दृशाएँ सब एक साथ, अलग अलग संदर्भों में उनकी रचनात्मकता को गति और अर्थ देती हैं। तिवारी जी के संग्रह से गुजरते हुए मुझे लगातार यह महसूस होता जा रहा है कि कवि का विचार-संवेदन विविध आयामों का 'अर्थ' प्रदान करता है जिसमें "चीजा को देखकर और "समय के साथ चलते हुए" एक "बहतर दुनिया की तलाश" के लिए वह गतिशील है और इस बहतर दुनिया के लिए वह 'आखिर अनंत' (संग्रह) का ही सहारा ले रहा है उसे सताप है।

मुझे सताप है

मैंने चुराये कुछ अमर बीज

और छीट दिए कागज पर

आखिर अनंत।

(आखिर अनंत, पृ० 94)

इन्होंने 'आखिर अनंत' में वह अपने अनुभव संसार को कागज पर उतारता रहा है क्योंकि शब्द के द्वारा ही कवि दिक्-काल से जुड़ता है-

शब्द "होने" का संवृत है

* * *

क्या जरिया है हमारे पास

उस दिक् काल से जुड़ने का

जिसमें बीच हम फँक दिए गए हैं।

(शब्द)

कवि के रचना संसार में 'शब्द' दिक्-काल के नियन्त्रण का माध्यम है। भर्तृहरि ने वाक्यपदीय में यह दर्शाया है कि दिक्-काल का नियन्त्रण शब्द ही करते हैं जो क्रिया, सर्वनाम सज्ञा और अव्यय ही हैं। शब्द मौन नहीं रहते हैं बोलने से उनमें क्षाभ उत्पन्न होता है और यह क्षाभ ही उन्हें 'अर्थ' प्रदान करते हैं

मौन नहीं/शब्द

बोले

बोलने में कुछ होता है।

(शब्द पाठ)

तिवारी जी की कविताएँ शब्दों को परिवेश में बिछा देती हैं और शब्द-भिन्न सदर्थों में अर्थ का विस्तार करती हैं। यथार्थ का चाहे जो भी क्षेत्र हो उनके शब्द उन आशयों को पकड़ करते हैं जो यथार्थ के भिन्न रूपों को 'अर्थ' प्रदान करते हैं। उनकी कविताओं में यथार्थ का बहुवर्णी रूप प्राप्त होता है जिसमें राजनीति, समाज, परिवार, प्रकृति, प्रेम, विज्ञान, बोध, इतिहास तथा दर्शन के भिन्न आशय और प्रतीक रचनात्मक सदर्थ प्राप्त करते हैं। ये सभी सदर्थ लोकधर्मी रूपाकारों और आशयों के द्वारा ही सामान्य रूप से अभिव्यक्ति प्राप्त करते हैं। ये रूपाकार हमारे इतने जाने पहचाने हैं, हमारे इतने निकट हैं, फिर भी कभी-कभी कवि इन रूपाकारों से जो व्यापक-अर्थ-रूपांतरण करता है वह उनकी निकटता को विस्तार में बदल देता है। इस दृष्टि से, कवि के पारिवारिक बिम्ब (माँ लड़की बहन) अपना विरोध स्थान रखते हैं और खासतौर से 'माँ' का बिम्ब। समकालीन कविता में इन पारिवारिक बिम्बों का प्रयोग एक मुख्य प्रवृत्ति है जो जातीय मनस् से गहरे जुड़े हैं। ये बिम्ब हमारी अस्मिता के अंग हैं, वे आस्किटाइप्स या आद्यरूप हैं वे हमें 'जड़ों तक ले जाते हैं। तिवारी जी ने 'माँ' बिम्ब को अनेक सदर्थों का वाहक बनाते हुए माँ से अपनी निकटता और सवेदनीयता को जोड़ते हैं। एक उदाहरण ले जिसमें माँ का चित्र बिम्ब एक ब्रह्मांडीय अर्थ को ग्रहण करता है और साथ ही सघर्ष को अर्थ देता है-

माँ का आँचल जल रहा था
जिसमें छिपाया कगती थी वह हम
सबसे पहले पैर जले माँ के
फिर सिर जला
जल नहीं रहे थे
माँ के अमृत पयोधर
हमने लपटे तेज की
और तेज की लपटे
माँ अकेले लड़ रही थी
लपटों से, हवा से, आकाश से
(उड़ गयीं माँ)

दूसरी ओर 'माँ' का थोड़ा थोड़ा रोज जाना "मानो काल-वृक्ष पर उतरना-चढ़ना है", यहाँ पर कवि काल-चक्र के सदर्थ में, माँ के अर्थ में व्यापकता भर देता है -

सुकवा और पटमचिया से नापे थे उसने
 ममय क सत्तर वर्ष
 जीवन का कुतरती धीरे-धीरे
 गिलहरी सी चढ़ती-उतरती
 काल-वृक्ष पर।

(अचानक नहीं गयी माँ)

इन कविताओं से गुजरते हुए मुझे लगता रहा कि कवि ने वैयक्तिक स्तर पर माँ की बीमारी और यातना का झेला है, वह कविता में मार्वाभौमिक स्तर पर 'अर्थ' प्राप्त करता है। इसी प्रकार की सहजता और सूक्ष्मता, सहजता और विस्तार का रूप हम अन्य क्षेत्रों में भी प्राप्त होता है चाहे वह प्रकृति, प्रेम का क्षेत्र हो या राजनीति-समाज का। यही कारण है कि कवि की कविताएँ सहज हैं, बाझिल नहीं हैं, विचारा का आरापण नहीं हैं, उनमें एक सहज मानवीय राग है, करुणा है, परिवर्तन की आकांक्षा है, जीवन स्थितियों से जुझने की ऊर्जा है और इतिहास-क्रम के प्रति एक जागरूक दृष्टि। ये सभी तत्त्व उनकी कविता में एक ऐसे ससार की रचना करते हैं जो अपने में एक दूसरा ही ससार है, यथार्थ का प्रतिलोभ है, एटीयूनीवर्स है। यह एटीयूनीवर्स यूनानीवर्स से सापेक्ष होते हुए भी अपने में एक स्वतंत्र रचना है। कवि इसी प्रकार के "प्रतिविश्व" की रचना करता है। "आखिर अनंत" में इसी प्रतिविश्व की रचना करते हैं, माँ के सदर्थ में कवि का ऐसा ही कथन है-

उसने चार पैरों के एक नन्हें में जानवर को
 खड़ा किया है रोड़ पर,
 आजाद किए हैं उसके हाथ
 निविड़ अधिकार में दिया है ठमै
 आखिर अनंत

(यमदूत दौड़ रहे हैं माँ को)

तिवारी जी की कविताओं में विज्ञान, इतिहास और यहाँ तक कि कभी-कभी तात्त्विक प्रश्नों से जुझने की एक ललक है तभी वे आत्मा और शरीर के सम्यन्था को, उसकी सापेक्षता को स्वीकार करते हैं और आत्मा के निरपेक्ष रूप का अस्वीकार करते हैं। विकास-दर्शन भी विकास क्रम के साथ चेतन तत्त्व या आत्मा के विकास को मानता है।

यही नहीं, वह ईश्वर जैसे प्रत्यय को निरपेक्ष नहीं मानता क्योंकि

"ईश्वर तुम्हारी मदद चाहता है/अकेले नहीं उठ सकता वह/इतना सारा बोझ/" -जैसी पक्तियों में कवि ईश्वर आत्मा जैसे प्रत्यया को मानव मापेक्ष मानता है और इस प्रकार मानव की गरिमा को व्यक्त करता है। उसका यह मानना है कि मानव में कुछ ऐसा महान (मूल्य) है जिसके लिए मानव अपने को उत्सर्ग करता है।" उस दिन पुछ्ता हुआ था मेरा विश्वास/कि कुछ है/कुछ है जो महान है हमसे भी/जिसके लिए हम मर जाते हैं/" (कुछ है) यदि गहराई से देखा जाए तो कवि की रचना प्रक्रिया में मानव अस्तित्व, सघर्ष, जिजीविषा और गति के भिन्न रूप प्राप्त होते हैं जो व्यक्ति की सघर्ष चेतना को संकेतित करते हैं। 'कहार' कविता में कहार पत्नीना पोछते गतव्य की ओर अग्रसर हैं, 'गति' कविता में "कितना भयावह लगता है/ जब एक आदमी चलता है। चलता है खामोरा घाटी के बीच।" और आदमी क्या खरीदेगा, अपने सपने बेचकर" (सपने) आदि काव्य-पक्तियाँ व्यक्ति की गति चेतना को, उसके सघर्ष को 'अर्थ' प्रदान करती हैं। यहाँ चेतना हमें व्यवस्था (तंत्र) और व्यक्ति के सघर्ष में प्राप्त होती है। "फैसले की रात" में राजा अपने नवरत्नों के साथ 'कठघरे, में खड़ा है जिसकी आँखों में भय था, संविधान, न्यायालय को उसने 'कब्रगाह' बना दिया था, और उसे आश्चर्य था "कि कैसे जो ठूठे मुर्दे/सीमेंट और चूने-गारे के भीतर", तभी उसे फैसला सुनाया गया कि "तुमने धरती का सिसकना सुना नहीं पिता/ आकांक्षाओं की गंगा धड़क रही थी/हिमालय से उतर कर/तुमने उसे बाँधने की कोशिश की पिता/अब इस विद्युत-प्रवाह में बहो।" इसके बाद कविता का अंत सघर्षशील शोषित जन के पक्ष में होता है-जो भावी सभावनाओं की ओर संकेत है-

खुदा का ताज

एक कैदी को पहना दिया गया था

यह एक अजीबोगरीब फैसला था

सारी दुनिया के राजा

इस 'दृश्य' से कांप गए थे।

(फैसले की रात)

मेरे विचार से तिवारी जी की यह कविता तीसरी दुनिया के सघर्ष को 'अर्थ' प्रदान करती है और इस दृष्टि से कवि की ऐसी कविताएँ राजनीति और जन चेतना के द्वन्द्व को साकार करती हैं। व्यक्ति और बेलेंटब्रॉक्स, न्याय की विसंगति जो सत्ता हित के लिए है, हत्यारों का एक निरीह हिरण

को मारना और मध्यवर्गीय व्यक्ति का वयान कि "वह बड़ा नहीं बन सका/रोटी दाल को छोड़कर खड़ा नहीं हो सका।" आदि अनेक ऐसे साकेतिक वक्तव्य हैं जो कवि की कविताओं (जैसे सड़क का बूढ़ा न्याय, हिरण आदि) में अर्थ प्राप्त करते हैं। अतः यह कहा जाना चाहिए कि कवि की रचना-शीलता यथार्थ और जीवन के विविध रूपा से टकराती है और भाषा का सहज सवदनीय रूप उस टकराहट को लोकधर्मी रूपाकारों के द्वारा व्यक्त करता है।

कवि की कविताओं का एक अन्य महत्वपूर्ण पक्ष है प्रेम व प्रकृति का संवेदनात्मक अर्थ-रूपांतरण जो अपने में प्रकृति में व्याप्त ऊर्जा और मैं तुम के सम्बन्ध से उस ऊर्जा का एहसास और उसका व्यापक मानवीय सदर्थ-ये कुछ तत्त्व हैं जो तिवारी जी की प्रेम-प्रकृति सम्बन्धी रचनाओं में देखा जा सकता है। समकालीन कविता पर अक्सर यह आपेक्ष लगाया जाता है कि वहाँ प्रेम-प्रकृति का सदर्थ अर्थवान् नहीं है, तिवारी जी की कविताएँ (बलदेव वशी, विनय, केदारनाथ सिंह, विनोदकुमार श्रीवास्तव आदि में भी) इस प्रेम को तोड़ती हैं। मैं-तुम का सम्बन्ध यहाँ मात्र एकांतिक नहीं है, रोमांटिक भी नहीं है बरन् बदले हुए रोमांटिक बोध का ऐसा रूप है जो क्रूर इतिहास को भी बदलने में समर्थ है-

मैं महसूस कर रहा था
हम दोनों के मिलने से
जो लहरे पैदा हो रही थी
वे क्रूरतम इतिहास
बदलने में समर्थ । (मिलन)

यहीं नहीं "प्रेम करते हुए तुम/अलग नहीं होती दुनिया से/दुनिया भर से प्रेम/कर सकती हो तुम एक साथ" (रा के लिए चार कविताएँ) आदि ऐसी पक्तियाँ हैं जो प्रेम को व्यापक अर्थ सदर्थ देती हैं। कवि के लिए प्रेम भी एक विद्रोह है जो प्रेम के सघर्षमूलक रूप को सकेतित करता है। दूसरी ओर कवि प्रकृति ऊर्जा की व्याप्ति में -तुम के सम्बन्ध में भी देखता है। यहाँ तुम' सर्वनाम न होकर प्रकृति ऊर्जा का प्रतीक है :

तू मेरे साथ है
जैसे मैं खुद ही अपने साथ

काल में और हवा में गंध में

चारों ओर व्याप्त है

तुम्हारी उपस्थिति का ऐश्वर्य

(तुम)

कवि के लिए प्रकृति " अधरे के भीतर से दमकती/ताजा प्रसन्न मासल/आने वाले दिन के लिए तैयार (धोर का समय) यह एक प्रक्रिया का रूप है जो काल के रूप को भी व्यक्त करती है। कवि की एक कविता 'एक सुबह' है जो प्रातः एक टहलने के दृश्य से सम्बन्धित है। यह कविता एक घटना को व्यापक सदर्प देती है। कवि काला जूता पैट कोट में लैस होकर टहलने के लिए घर से निकलता है और उसे लगता है जैसे अब मैं दृधियागे से लैस था। मौसम का विरुद्ध और उसके सामने जैसे एक दुनिया घट रही हो। वह खुश है कि वह जग हुए लोगों की पंक्ति में है और जो रजाईयों में दुबके हुए हैं उनके प्रति कवि का कथन पूरी कविता को एक बड़े सोये हुए जन समूह की निष्क्रियता को व्यक्त करता है

कि आज सुबह सुबह मैं भी

जगे हुए लोगों की पंक्ति में

शामिल हो गया हूँ

और हालांकि हिंसा की नजर से देख सकता हूँ

रजाईयों में दुबके हुए लोगों को

जिन्होंने नहीं देखी कोई सुबह।

(एक सुबह)

अन्त में एक बात और। कवि की रचना प्रक्रिया में अक्सर जन जाति के आशयों को उनके सहज खुलेपन को इस प्रकार लिया गया है कि विचार की अन्तर्धारा उसमें प्रवाहित रहती है। लोक और विचार का यह गठबन्धन मेरे विचार से कवि की रचना दृष्टि को सम्मुख रखता है। ऐसी ही एक कविता है "समय भागा जा रहा है" जो मुंडा लोकगीत के आधार पर लिखी गई है। इसमें एक लड़की अपने माँ पिता दीदी और मखी से उन घटनाओं को संकलित करती है जो काल की सापेक्षता में घटित हो रही हैं और काल की गति को वह पकड़ने का प्रयत्न करती है। दीदी से कथन ले

हे दीदी मेरा जोड़ा नहीं है

हे दीदी मैं धोर का चहकता ऊजाला हूँ

हे दीदी मैं अपनी दमक कैसे फैलाऊँ।

हाय! समय भागा जा रहा है।

ये निष्कण्ट, सहज सवेदनीय आशय उस समय एक व्यापक 'अर्थ' प्राप्त कर लेते हैं जब बालिका अपने में बाहर उड़ जाना चाहती है, वह भी समय के साथ और उसके आगे

है सखी, मुझे, बाघ का डर नहीं है
है सखी, मुझे राजा के मिर्पाहिया का डर नहीं है
है सखी, मैं हवा के साथ उड़ जाना चाहती हूँ
है सखी, मैं अपने शरीर से बाहर उड़ जाना चाहती हूँ
समय, समय

हाय, समय भागा जा रहा है। (समय भागा जा रहा है!)

इस कविता का सौंदर्य इसमें है कि यह पूरी तरह से व्याख्यायित नहीं की जा सकती है। उसे गहरे में महसूस किया जा सकता है। यही स्थिति अन्य कुछ कविताओं की भी है। अतः यह कहना अधिक न्याय भगत होगा कि कवि के रचना ससार में विचार-सवेदन के विविध आयाम अपनी रचनात्मक अर्थवत्ता प्राप्त करते हैं। यह अर्थवत्ता सहज-सवेदनीयता से एकीकृत हो जाने से रचना के ऐसे सौंदर्य का व्यक्त करती है जो जैविक या ऑर्गेनिक है। तिवारी जी का काव्य सृजन इस माप को भी पूरा करता है कि वह यथार्थ और चित्त के गठबन्ध के द्वारा रचना के नये यथार्थ (वैज्ञानिक शब्दावली में प्रतिविम्ब या एटोयूनीवर्स) को सृजित करते हैं। यह 'नया' यथार्थ "बेहतर दुनिया के लिए" है और ऐसे 'आर्य' के लिए जो बेहतर दुनिया को साकार कर सकें। कवि उन सबको नमस्कार करता है जो-

"आप जो भी पढ़ रहे हैं
या सुन रहे हैं मेरी कविताएँ इस वक्त
आप जो भी सीख रहे हैं धानों के खेत
या कस रहे हैं ढीले पुर्जे
आप जो भी जमे-सोये देख रहे हैं
बेहतर दुनिया के सपने
सबको नमस्कार।

□

शलभ श्रीराम सिंह— रंग अपना और तुरंग अपना एक

शलभ श्रीरामसिंह की काव्ययात्रा (लगभग 30 वर्ष) सातब दशक में आरम्भ हुई जब भारतीय साम्यवादी दल बाहरी दबावों के कारण विभाजित हो रहा था और तदनु रूप हिंदी कविता के क्षेत्र में 'प्रगतिवाद' और 'प्रतिक्रियावाद' के दो खेमों के विचारकों ने शलभ को अपनी सूची से अलग रखा। यह पीड़ा शलभ को रही है जैसा कि त्रयी 2 के संपादक डॉ॰ जगदीश गुप्त ने शलभ के एक पत्र को उद्धृत करके दिखाया है। मैं यह मान भी लूँ, तो भी यह कहा जा सकता है कि युयुत्सावादी कविता के प्रस्त्रोता के रूप में शलभ ने अपनी 'राह' स्वयं निकाली और भूखी पीढ़ी और बिटनिक प्रभाव में लिखी जान वाली यौनप्रस्त कविता के विकल्प में उन्होंने युयुत्सावादी कविता को सामने रखा। यही वह बिंदु है जहाँ मैं शलभ की कविता "सहज सवेदनीयता" के भिन्न आयामों को क्रमशः आत्मसात् करती हुई प्रतिक्रियावादी सकीर्णताओं को तथा प्रगतिवादी पूर्वाग्रहों से सघर्ष करती हुई "मानवधर्मों" सहज कविता को वह 'अर्थ' प्रदान करती है जो उनकी कविता को समकालीन-सहज सवेदनीय कविता से जोड़ती है। यदि हम समकालीन कविता के व्यापक परिदृश्य को ध्यान में रखें तो हम पाते हैं कि यह 'सहज सवेदनीयता' उस अर्थ में 'सहज' नहीं है जो हमें द्विवेदी काल में प्राप्त है। वरन् इस सहजता के नीचे 'ज्ञान-सवेदन' की अनेक 'अडरकरेन्ट' या अन्तर्धाराएँ प्राप्त होती हैं जो ऊपर से तो 'सहज' प्रतीत होती हैं पर अन्तर्वर्ती धाराओं के कारण यह 'सहजता'

विचार-सवेदन की महनता एवं सरलता दोना का न्यूनाधिक रूप से लेकर चलती है। यहाँ पक्षधरता 'मानव' के प्रति है उससे सम्बन्धित विचार सवेदना, परिवेश तथा ब्रह्मांड से सम्बन्धित क्रियाओं घटनाओं प्रक्रियाओं से है कहने का तात्पर्य यह कि मानव नामधारी प्राणी के अस्तित्व एवं सघर्ष में जुड़ी शलभ की कविताएँ अनुभव एवं सवेदना के गहरे स्तर को आदोलित करती है, हम "सवेदित यथार्थ" के निकट ले जाती है। यही कारण है कि शलभ की कविता का अपना एक 'रग' है और अपना एक 'तुरग' है। यहाँ पर मेरा ध्यान कलकत्ता से प्रकाशित एवं प्रभाकर श्रोत्रिय द्वारा संपादित "वागर्थ" के प्रवेशांक (जनवरी 1995) की ओर जाता है जिसमें शलभ की कविता "रग अपना एक" एक ऐसी कविता है जो रग और तुरग के गतिशील रूपा के द्वारा यथार्थ और सवेदना के भिन्न आयामों में प्रवेश करती है। कवि का यह 'तुरग' कैसा है-स्वयं कवि का यह कथन लो

"बहुत चाहा गया इसको

पर किसी भी चाह के भीतर न लाया गया।

यह विलक्षण है कि जैसे ढग अपने एक।

रग अपना एक, और तुरग अपना एक ॥"

कवि के इस रग-ढग में एक मस्ती है, 'जटिल जीवन जग है', सहज मानवपन है जो 'परमात्मा के पथा पर चल नहीं पाया', प्रकृति के प्रति एक रागात्मक सम्बन्ध है तथा 'अधेरो' से गुजरकर 'सबरे' की तलाश है, यही नहीं कविता का परिदृश्य बदलता है और कविता यथार्थ के कटु-तिक्त रूप को समक्ष रखती है -

कभी तुम (तुरग-रग) भूखवाली बस्तियों की/और भी हो लो/--

जहाँ कवल धुओं-केवल धुओं-केवल धुओं ही है

कुआँ है एक जिसमें भर न पाई मपदा कोई

न कोई शक्ति।

इसकी जगह पर बैठा दरिद्रात्मन दिवाद्रोही

बजाता जा रहा बैताल मुग्ध मृदंग अपना एक

रग अपना एक और तुरग अपना एक॥

उस धुएँ से, करुण कराह से इस महाग्रह पृथ्वी को बचाने के उपक्रम में कविता 'समावना' की आर मुहूर्ती है और यहाँ पर ग्रह मंडल की सापेक्षता में पृथ्वी ही केंद्र में नहीं है वरन् मानव-केंद्र में स्वयं 'मे' है-यह "मे" को ही बचाना जरूरी है-

बचाना ही पड़ेगा इस महाग्रह को
 कि मेरे केंद्र में वह चंद्रमा के साथ बैठा है
 उसे कुछ हो गया तो नष्ट होगा केंद्र मेरा ही।
 कि मेरा केंद्र है ब्रह्मांड का वह केंद्र
 जिसके केंद्र में मानुष खड़ा है और
 मानुष केंद्र में मैं ही स्वयं हूँ।

कवि के अनुसार भावी राती का "मेघता उज्ज्वलता और विराट है", जिसकी छवियाँ ध्वनियाँ और रूपाकार इतने 'बड़े' हैं कि कोई भी अपने सारे जीवन में उनका अनुभव एवं साक्षात्कार नहीं कर पाएगा क्योंकि "सम्पूर्ण को क्या देख पाना सहज है इतना।" फिर भी मानव इस 'सहजता' को बचाने के लिए 'विज्ञान के विध्वंस' से सजग है, और उसके सामने (सृजन में) ज्ञान-दर्शन कला का वह धुला सुंदर सुभ्रम है जो कवि को यह कहने के लिए विवश करता है कि-

"फूटता हर कण्ठ से वह नाम स्वर समवेत
 शब्द अपना एक और तुरम अपना एक।(वागर्थ)

कविता की संरचना अतः तत्क आते आते 'शब्द' और 'तुरम' पर समाप्त होती है जो परोक्ष रूप से 'शब्द' के सृजनात्मक पक्ष की ओर संकेत है। शलभ की कविता यात्रा से गुजरते हुए मुझे उपर्युक्त कविता इसलिए महत्वपूर्ण लगी कि यह कविता परोक्ष रूप से शलाभ के विचार संवेदन के आयामों को 'जैविक' रूप में प्रस्तुत करती है जो उनके कविता ससार में न्यूनाधिक रूप से रचे बसे हैं। इन आयामों को थोड़ा विस्तार देना इसलिए जरूरी है जिससे कवि का सोच संवेदन और उसके सृजन का सापेक्ष संबंध रेखांकित किया जा सके।

सबसे पहली कवि के उस सोच संवेदन को लिया जाए जो कविता के सृजन-पक्ष को अथवा कवि को 'रचना दृष्टि' को संकेतित करती है। पृष्ठी 2 में संकलित एक कविता में शलाभ ने यह स्पष्ट घोषणा की कि 'तुम उसे (कविता) आत्मा का अनुवाद और मैं अंतिम समय तक/ मनुष्य के साथ रहने वाला निर्णय कहता हूँ।" जब कविता 'आदमी' के पक्ष में खड़ी होगी, तो वह मानव के सग तथा उसके संघर्ष को वाणी देगी और साथ ही, आज जो टिका जा रहा है, उसमें "झाग झाग बहुत कुछ/आग कहाँ है/शब्दों में, अर्थों में, बिम्बों में, ध्वनियों में"। कवि का मनस् शब्द और अर्थ के

सबध को अर्थवत्ता देता है और साथ ही 'किताब' के महत्त्व का भी स्वीकार करता है। 'उन हाथा स परिलित हूँ मैं कविता संग्रह में वह एक जगह कहता है

'किताब/बचनी के दौरान
पीठ पर रखी आन्मीय हथेली की तरह
लगी है मुझ।'

इससे यह ध्वनित होता है कि कविता के समकालीन सदर्भ में 'किताब' (विचार की गतिशीलता) एक प्रतीक है जो सृजन के लिए विचार की गतिशीलता को महत्त्व देती है और वह भी 'रचना-दृष्टि' को व्यापक और बहुआयामी बनाने हेतु। ये विचार ये सवेदनार्थ और ये अभिवृत्तियाँ संप्रेषण की 'सहजता' की मांग करती हैं और शलभ के सृजन में यह संप्रेषण सहज रूप में विद्यमान रहता है। यही कारण है कि वे अपनी गहरी से गहरी बात को सहज संप्रेषणीय भाषा में व्यक्त करने में सफल होते हैं। उदाहरण के तौर पर विचार और सपना की जितनी महानता होगी उसके खतरे भी उतने ज्यादा होंगे। यहाँ पर विचारों आदि के बड़प्पन को सघर्ष और द्वन्द्व की मापेक्षता में रखा गया है जो एक ऐतिहासिक सत्य है क्योंकि महान या बड़े विचारों की परम्परा का अधविश्वास से सघर्ष करना पड़ता है

बड़ी दुनिया
बड़े सपने और बड़े विचारों के
खतरे भी बड़े होते हैं
बड़ी दुनिया के बड़प्पन
अपने खतरों के बड़प्पन पर जीता है
खतरों का यह बड़प्पन
एक बड़ी दुनिया की
एक दुनियादी जरूरत है।

मुझ शलभ की कविता में विचारों की बाझिलता नहीं प्राप्त होती है, वरन् यहाँ पर विचार एक अन्तर्धार के रूप में कविता को सहज सवेदना में एकाकार हो गए हैं। यदि गहराई से देखा जाए तो मानव संस्कृति और सभ्यता के विकास में "युद्ध" (सघर्ष) का प्रतीकार्थ जिस 'अर्थवत्ता' के माध्यम से व्यक्त किया गया है, वह ऐतिहासिक प्रक्रिया में "द्वन्द्व के विचार" का एक अन्तर्भूत 'सत्य' की तरह व्यक्त करता है। "पृथ्वी का प्रथम गीत" में संकलित कवियाँ

मे शलभ की एक कविता का अंश है

विज्ञान युद्ध के भीतर से पैदा हुआ
युद्ध के भीतर से पैदा हुई कला
संस्कृति युद्ध के भीतर से पैदा हुई
भूगोल की नयी पहचान बन कर।।

यहाँ पर 'नयी पहचान' का प्रयोग एक व्यापक संदर्भ की गवाही देता है, वह है दर्शन, विज्ञान, कला, साहित्य आदि जितने भी ज्ञानानुशासन है वे विकास प्रक्रिया में नयी पहचान या अस्मिता को 'अर्थ' देते हैं। इस 'अर्थ' देने की प्रक्रिया में संघर्ष या द्वन्द्व का जितना स्थान है, उतना ही स्थान संयोजन या संश्लेष का है। सांस्कृतिक प्रक्रिया में द्वन्द्व और संश्लेष समानांतर रूप से चलते हैं, और रचना-प्रक्रिया में भी यही स्थिति प्राप्त होती है। शलभ की कविताएँ द्वन्द्व को इसी रूप में लेती हैं क्योंकि 'द्वन्द्ववाद' की धारणा में जहाँ वाद, प्रतिवाद है, वही सवाद या संश्लेष है। शलभ के रचना-संसार में यथार्थ के बाह्य और आंतरिक पक्षों को अर्थ ही नहीं दिया गया है, वरन् इस अर्थ देने में सहज-रूपाकारों का संप्रेषणीय रूप भी प्राप्त होता है। यहाँ पर संवेदना आक्रामक नहीं है, वरन् कटुतिक्त यथार्थ के अनुभव को सहज संवेदनीय भाषा में संकेतित करती है। संप्रदायवाद, हिंसा तथा आतंक के पूरे माहौल को कवि सांकेतिक रूप में प्रस्तुत करता हुआ मानो "मे" को पूरे परिवेश में बिछा देता है।

एक छयाल आया है,
मंदिर की तरह टूटा हूँ अभी अभी
गिरा हूँ मस्जिद की तरह
मक़ान की तरह जला हूँ अभी-अभी मे।

यही नहीं आज की राजनीति दुनियाँ को कहाँ ले जाएगी, इसे कवि नहीं जानता है, लेकिन फिर भी उसे दो बातें साफ़ नज़र आ रही हैं—एक तो हिस्से में 'नदी' का बटना तथा दूसरे, राजनीति के वात्स्यायन में मैं कहाँ नहीं हूँ, यह 'मे' आम आदमी ही है

1. दो हिस्से में बट गयी है नदी
दो दिशाओं में जाती हुई चुपचाप
कितनी कितनी धाराओं में बटती अभी
बटती कितनी कितनी दिशाओं में एक साथ

2 मेरे बारे में कोई भी नहीं सोच रहा है इस वक्त
 इस वक्त पूरी दुनिया में
 कहीं नहीं हूँ मैं।

शलभ की कविता में 'धुआँ' मात्र शब्द नहीं है, वरन् वह समाज में व्याप्त त्रासद स्थितियाँ का व्यञ्जक है क्योंकि वह समाज में सर्वत्र व्याप्त है- "इतिहास में हस्तक्षेप की तरह उपस्थित" है, कविता में "बदरग विषय की तरह", ओजोन की परत से टकराता, ऋतुआ की प्रकृति को प्रभावित करता "यह धुआँ बहुत ही खतरनाक है।" "यह धुआँ" शलभ की एक ऐसी कविता है जो आज के युग की त्रासद स्थिति को मार्केटिक रूप में व्यक्त करती है।

राजनीति में किसी न किमी रूप में विज्ञान और धर्म जुड़े रह रहे हैं जिन्होंने 'सत्ता' के इरादों को सफल होने में सहायता की है। शलभ भी विज्ञान को (उसके तकनीकों पक्ष को) सत्ताधारियों के उपयोग का माध्यम मानते हैं, और इस दृष्टि से विज्ञान के "विनाशकारी उपयोग का सपना देखने वाला कौन है सत्ताओं के सिवा" और यही नहीं इन सत्ताधारियों के लिए भाषा, ज्ञान-विज्ञान, यांत्रिकी, कविता, कला मात्र 'हथियार' के रूप में ढले हुए हैं-

"भाषा हथियार में ढली इनके लिए
 हथियारों में ढला ज्ञान-विज्ञान
 तकनीकी, औद्योगिकी, यांत्रिकी ढली हथियारों में
 ढल गयी कविता, कला गायिकी
 घातक लोग हैं ये
 घातक इरादोंवाले
 घातक हथियारों से लैस।

इस पूरे भयावह एवं त्रासद परिवेश में कवि दूर जाना चाहता है जहाँ 'सवेदना' का एक महज समार हो, जहाँ बच्चे, फूल और पत्ती का सहज सज्जेदनीय समार हो।

रॉकरो, मिसाइला, बमों और रसायनों से दूर
 अपना दुनिया में वापस जा रहा हूँ मैं
 एक बच्चा मेरे इतजार में है
 इतजार में है एक फूल
 एक पत्ती मेरे इतजार में है।

यदि गहगई से देखा जाए तो समकालीन कविता की सहज सवेदना जो पारिवारिक, प्राकृतिक, तथा जैविक रूपों की ओर जा रही है वह एक प्रकार में उस मर्म या सवेदना की तलाश है जो एक तरह से इस भयावह यात्रिक जीवन का एक विकल्प है जहाँ मानव मन शांति का अनुभव करता है। दूसरी ओर यह भी एक कटु सत्य है कि यह भयावह ससार हमारे लिए एक चुनौती है और कवि इस चुनौती को स्वीकार करता है, वह अपने तरीके से इस 'महाग्रह' को बचाना चाहता है जैसाकि मैं लख के आरम्भ में दी गई कविता "रग अपना एक" में दिखा आया हूँ।

विज्ञान के इस तकनीकी पक्ष (या शक्ति पक्ष) के प्रभाव ने आज का कवि चिंतित है यह विज्ञान का मात्र एक पक्ष है, सम्पूर्ण विज्ञान नहीं क्योंकि विज्ञान का एक अपना वैचारिक या चिंतन पक्ष है जिसे हम 'विज्ञान-दर्शन' कहते हैं और बटरेन्ड रसेल जिसे विज्ञान का 'प्रेम-मूल्य' कहते हैं। एक वैज्ञानिक का ध्येय से विवेक सम्पन्न रणात्मक संबंध होता है, यह भी एक तरह का 'माधुर्य' है जो किसी न किसी रूप में ज्ञानात्मक-सवेदन को नयी दिशाओं की ओर ले जा सकता है। विज्ञान के प्रत्यय और सिद्धांत भी प्रकृति, जगत मानव और ब्रह्मांड को प्रयोग, प्रेक्षण और विवेक के द्वारा उस 'व्याख्या' को भी प्रस्तुत करते हैं जो हमें मानव, प्रकृति और ब्रह्मांड के रिश्तों को एक "संगठित क्षेत्र" के प्रत्यय (यूनीफाइड फील्ड कान्सेप्ट) के अन्तर्गत लाता है। विकामवाद, सापेक्षवाद, अनिश्चितता का प्रत्यय, परमाणु संरचना तथा सृष्टि विकास आदि ऐसे प्रत्यय हैं जो हमारी 'सवेदना' को गहरा सकते हैं। यह एक अलग विषय है जिस पर मैंने अपनी पुस्तकें (यथा विज्ञान-दर्शन, साहित्य का अंत अनुशासनीय परिप्रेक्ष्य, मुक्ति बोध काव्य बोध का नया परिप्रेक्ष्य तथा 'दिक्-काल सर्जना' आदि) तथा प्रतिष्ठित पत्र-पत्रिकाओं में (यथा साक्षात्कार, मधुमती, पहल, अक्षरा आदि) समय-समय पर लेख लिखकर इस विषय को 'अर्थ' देने का प्रयत्न किया है जो 'विज्ञान-युग' की एक जरूरत है। जब हम शलभ की कविताओं को लेते हैं, तो विज्ञान-दर्शन का यह पक्ष वहाँ पर रचनात्मक अर्थवत्ता बहुत ही कम प्राप्त करता है जो हमें न्यूनाधिक रूप से मुक्तिबोध, प्रसाद, विनय, अज्ञय, बलदेव वशी, तथा विश्वम्भरनाथ उपाध्याय आदि कुछ कवियों में प्राप्त होता है। शलभ की 'महज सवेदनीयता' विज्ञान बंध के रचनात्मक-पक्ष को विचार-सवेदन का अंग बना सकेगी, यह मेरी मात्र प्रस्तावना है, एक आत्मीय प्रस्तावना।

शलभ के काव्य-समर का समग्र रूप से लन पर एक तथ्य जो प्रत्यक्ष होता है, वह है कवि के रचना ससार में 'मानवीय काल' का वह रूप जिसमें नकारात्मक एवं सकारात्मक शक्तियाँ का द्वन्द्व भी है और साथ ही, इस द्वन्द्व में उबरन की तीव्र आकांक्षा। ऊपर के विवचन में यह तथ्य प्रकट होता है क्योंकि काल के प्रवाह में एक 'समूचा घटनाक्रम' विद्यमान रहता है और काल की प्रतीति हम घटनाओं के माध्यम से करते हैं और दिक् की प्रतीति दो वस्तुओं के बीच के अंतराल से करते हैं। यही कारण है कि शलभ एक कविता में स्पष्टतः यह कहत है "एक कवि/लिख रहा था/इस समूचे घटनाक्रम को/अपनी कविता में/इस तरह"। शलभ में समय या काल से जहाँ सघन की स्थिति है, वही एक दूसरी स्थिति यह भी है कि काल स्वयं आभारी है कि इस समूचे घटनाक्रम को व्यक्ति ने जी लिया-

जीवन का,
जीवन की तरह जी लिया तुमने
समय ने व्यक्त किया
तुम्हारे प्रति आभार।

समय यह 'आभारपरक रूप' मुझे अन्यत्र देखने को नहीं मिला-यह समय मानव-सापेक्ष है जो दृष्टा और समय के आपसी संबंध को एक नए तरीके से संकेतित करता है। असल में 'जीना' कहाँ घटित होता है, काल में-घटनाओं के मध्य में। भाषा के स्तर पर 'क्रियाएँ' घटनाओं का ही प्रतिरूप हैं जिसमें दिक् का किसी न किसी रूप में अन्तर्भाव रहता है। उदाहरण के तौर पर ऊपर दिए गए उदाहरण में "जी लिया तुमने" क्रिया है (घटना) और यह क्रिया-व्यापार (गति) 'दिक्' के कुछ न कुछ 'प्रदेश' को तय कर रही है। इस प्रकार दिक्-काल निरपेक्ष न होकर सापेक्ष है जो एक वैज्ञानिक सत्य है। कवि हो या कोई व्यक्ति वह किसी न किसी रूप में अपने 'अनुभव-विम्व' के द्वारा दिक्-काल को ही 'अर्थ' देता है। कवि भी यही कार्य करता है, और विचारक-चिंतक भी।

शलभ के रचना-समर में ये अनुभव विम्व 'लोक' के अधिक हैं जिसमें परम्परा में प्राप्त विम्व व प्रतीक हैं तथा ज्ञान-विज्ञान के भी विम्व व प्रतीक हैं, लेकिन यह भी एक सत्य है कि ज्ञान-विज्ञान के रूपाकार

अपेक्षाकृत कम है। इसका एक कारण यह है कि आधुनिक ज्ञान-विज्ञान के रूपाकार अभी हमारे सोच-सवेदन के उस रूप में अब नहीं बन पाएँ हैं जो लोक या परम्परा से प्राप्त रूपाकार और आशय। हमारी सांस्कृतिक प्रक्रिया में ये 'नए' रूपाकार क्रमशः अपना स्थान बनाएँगे जिसका आरम्भ हो चुका है।

रामध के रचना समार का एक अन्य ध्यान देने वाला क्षेत्र है प्रेम और प्रकृति के सवेदना-चित्र या दृश्य। यहाँ पर कवि की मार्मिक सवेदना एक खास तरह की निरुद्ध और एकात्म-भाव की सृष्टि करती है। प्रकृति हो या प्यार कवि के लिए इनका महत्त्व निरपेक्ष नहीं है, वरन् उनका सम्बन्ध मानवीय सवेदना से है, तभी तो कवि त्रयी-२ में कहता है- "रात की खुरदुरी आवाजों में/एक संगीत है/एक शारवत पुकार/जीवन की/जो प्रत्येक जीवित सवेदना से जुड़ा है/किताब के एक खास पन्ने की तरह मुड़ा हुआ है/" "खास पन्ने की तरह मुड़ा हुआ" सांकेतिक रूप से सवेदना की रेखीय स्थिति के स्थान पर उसकी वक्र या जटिल संरचना को समक्ष रखता है। यही नहीं, इन सवेदना-चित्रों में दृश्यों को 'महसूस' किया जा सकता है, उन्हें 'जिया' जा सकता है, लेकिन पूरी तरह से 'लिखा नहीं जा सकता है तुमको अक्षरों में। शब्द में बोला नहीं जा सकता है तुमको।" यदि गहराई से देख जाय तो यहाँ पर जड़ और चेतना का सापेक्ष संबंध है क्योंकि 'जड़' में भी जीवन है, चेतना है, यह एक वैज्ञानिक सत्य है। इस सत्य को कवि ने बहुत ही सधे एवं अर्थवान् रूपाकार "दूँठ" के द्वारा व्यक्त किया है- "दूँठ में जीवन है/बताती हुई लगाता/एक पत्ती है दूँठ पर /" यही नहीं, उसकी सवेदना उस नकारात्मक स्थिति की ओर भी जाती है जहाँ प्रकृति या पर्यावरण को यात्रिकता और उपभोग के कारण दूषित किया जा रहा है, तभी तो कवि को गंगमुख, हरिद्वार और हरि की पेंड़ी का "धूँल टेढ़ा नजर आ रहा है तथा" तुम्हारे देश की धरती को/हरे भरे खेतों समेत उखाड़कर/इस्पात के खम्भों पर टाँग दिया है।" यह प्रदूषण का 'देत्य' विज्ञान की तकनीकी का फल है और इससे विज्ञान ही लड़ सकता है, अपने मानवीय एवं वैचारिक पक्ष के द्वारा। यदि ऐसा न हुआ तो भविष्य का रूप "इस्पात के खम्भों पर टांगा हुआ" ही हो सकता है। कवि भविष्य के इस भयावह रूप के प्रति सचेत है।

कवि के प्रेम चित्रों में समर्पण है, मिलन की आकांक्षा है, स्वयं 'बड़े' हो जाने की अनुभूति है तथा प्यार, सुंदर काँ, शिव काँ, सत्य काँ अर्थ देता है-यहाँ तक कि पूरे जीवन को-

प्यार के पास अपनी आँख हाती है
 अपनी भाषा होती है प्यार के पास
 होती है अपनी सह
 देखता, बोलता, चलता हुआ प्यार
 जहाँ होता है
 जिदा रहता है जिन्दगी का अहसास
 सुंदर को देखता/बालता हुआ मृत्यु का
 शिव की ओर ले जाता प्यार
 जहाँ, जितना है, उतना ही प्यार॥

यहाँ पर 'प्यार' मात्र परिणय नहीं है, बल्कि वह सृष्टि का एक 'तत्त्व' है तथा जीवन को अर्थ देने वाला रूप है। यही कारण है कि प्यार बिना सघर्ष के संभव नहीं है, यहाँ तक कि जिम्मे प्यार नहीं किया वह युद्ध भी नहीं कर सकता है। युद्ध (सघर्ष) और प्यार का रिश्ता सापेक्ष है जिसे कवि ने अत्यंत सांकेतिक रूप से व्यक्त किया है। यह कविता "प्यार और युद्ध" अपने में एक पूरा 'दर्शन' है जो मानव, प्रकृति और ब्रह्मांड में प्यार और युद्ध के सांकेतिक रूप को प्रस्तुत करता है। घटना-प्रक्रिया और संरचना के रहस्य को जानना युद्ध के सांकेतिक अर्थ को प्रकट करता है। कविता की पंक्तियाँ हैं-

नहीं किया जिम्मे प्यार
 युद्ध नहीं कर सकता है वह
 युद्ध में जाती है जान
 जान देने की तमोज सिखाता है प्यार
 युद्ध में जन्म लेता है जीत का विचार
 विचार को जिदा रखता है प्यार

"विचार को जिदा रखता है प्यार" यह पंक्ति विचार की गति एवं जीवितता की ओर संकेत है जो प्यार के द्वारा ही संभव है। विचारों को यदि जीवित रखना है, तो उसे "प्यार" से युगानुसार सदर्भित करना जरूरी है, उसे 'डॉग्मा' नहीं बनाना है। जब विचार 'डॉग्मा' बनने लगता है, तो उसमें 'प्यार का तत्त्व' कम होने लगता है। मेरे विचार में शलभ की यह कविता 'प्यार' और 'युद्ध' के अत्यंत व्यापक परिप्रेक्ष्य को समेटती है जो कवि की रचना-दृष्टि को एक व्यापक फलक प्रदान करती है।

प्यार में मिलन का अर्थ है "हिस्सा हो जाना किसी की जिंदगी का" और जब प्यार इस व्यापक रूप को गवाही देता है, तो वह एक व्यापक सौंदर्य की अनुभूति प्रदान करता है। कवि की कविता "प्रवेश किया तुमने" में अजता, एलौरा और कोणार्क का सौंदर्य और स्थापत्य कवि में प्रवेश कर उसे एक गहरी संवेदना और गहरे सौंदर्य से भर देता है और वहाँ की एक एक मुद्रा और शिल्प मानो उसके जीवन में रस-बस गई है

अपने

एक एक उभार में अप्रतिम

अप्रतिम एक एक मुद्रा में अपनी

शिल्प और शैली में अद्वितीय

प्रवेश हुआ तुम्हारा, जीवन में मेरे।"

इस प्रकार शलभ की रचना-संसार यथार्थ के कटु-तिक्त रूप को, उसके संघर्ष को जहाँ संवेदना के स्तर पर व्यक्त करता है, वही यथार्थ के आंतरिक पक्ष-प्रेम, प्रकृति और सौंदर्य-को संवेदना का गहरा संस्पर्श देता है। इसका यह अर्थ नहीं है कि ये दोनों क्षेत्र निरपेक्ष हैं, वरन् सृजन के स्तर पर ये दोनों यथार्थ के पक्ष एक दूसरे के पूरक हैं क्योंकि कवि इन दोनों पक्षों को एक "रसायन" का रूप देता है जो हमारी चेतना को रासायनिक क्रियाओं से उद्बलित कर देता है। संवेदना का यह उद्बलित रूप एक सा नहीं है, वरन् भिन्न स्थितियाँ और परिवेश की सापेक्षता में उसका कहीं तरल रूप प्राप्त होता है तो कहीं सघन रूप। समग्र रूप से शलभ की रचना-संसार सहज-संवेदना का संसार है जो सहज भाषिक संरचना द्वारा यथार्थ के भिन्न रूपों को संकेतित करता है। उसकी इस रचना-यात्रा में सहज लोकधर्मी एवं नगरीय रूपाकारों (यथा लड़की, फूल, नदी पहाड़, ढूँढ़ आदि) का रचनात्मक प्रयोग अधिक प्राप्त होता है, अपेक्षाकृत उन रूपाकारों के जो ज्ञान-विज्ञान के क्षेत्र से उठाए गए हों। शलभ का काव्य-मुद्रावरा और पंक्तियों की पुनरावृत्ति का आकर्षक ढंग, अपने में विशिष्ट है जो कवि की अपनी अलग पहचान बनाता है-इस 'पहचान' को अभी "ज्ञानात्मक संवेदन" से और अधिक व्यापक और अर्थवान् बनाना है क्योंकि कवि की रचनात्मक विकास-यात्रा अपने को ही लगातार 'तोड़ती' और 'सशोधित' करती चलती है। मेरा यह मूल्यांकन भी एक प्रक्रिया है, अंतिम नहीं क्योंकि मुझे आशा है कि शलभ की रचनात्मकता अभी अनुभवों एवं प्रतीतियों के अन्य अर्थवान् सदर्भों को अभिव्यक्ति प्रदान करेगी। □

नरेन्द्र मोहन: लम्बी कविताओं की संरचना

जब भा हम 'लम्बी कविता' की बात करते हैं, तब हमारे जहन में एक विशेष प्रकार की "संरचना" का चित्र उभर कर सामने आता है जो अपने में दीर्घ रचनात्मक कभाव और वैचारिक संवदनात्मक द्वन्द्व को एक 'क्रमागत' रूप में प्रस्तुत करता है। इस कभाव एवं क्रमागत संरचना में चार तत्त्व प्रमुख हात हैं जो अपने द्वन्द्वात्मक रिश्ते के द्वारा लम्बी कविता की दीर्घ संरचना का अर्थ एवं गति प्रदान करते हैं। प्रथम विचार में ये तत्त्व या घटक हैं-दृश्य घटना क्रम, पात्र या चरित्र तथा प्रिय प्रतीक या कभाववेश रूप से सापक्ष एवं द्वन्द्वात्मक हाते हैं। इसी संदर्भ में एक बात यह स्पष्ट करना जरूरी है कि 'संरचना' एक ऐसा प्रत्यय है जिसमें "सम्पूर्ण" और 'अंश' का सापक्ष द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध रहता है और 'अंश' के सहअस्तित्व से "सम्पूर्ण" (संरचना) का प्रिय प्रत्यक्ष हाता है। यही स्थिति "विरलपण" की भाँति है जिसमें 'सम्पूर्ण' खड़ा में प्रभाजित हाता है और पुनः खण्डों के सहअस्तित्व पर मरलप द्वारा 'सम्पूर्ण' की व्यञ्जना हाती है। इसे हम माइक्रोकॉस्म (खंड अंश) और मैक्रोकॉस्म (सम्पूर्ण) की भी मजा देते हैं जिस दार्शनिक शब्दावली में "पिंड" और "ब्रह्मांड" भी कहते हैं। यदि हम गहराई में देखें तो लम्बी कविता की संरचना में माइक्रो (दृश्य घटना आदि) स्तर और मैक्रो (सम्पूर्ण) स्तर सापक्ष एवं द्वन्द्वात्मक होते हैं और साथ ही, माइक्रो या लघु स्तर के घटक अपनी विकासोन्मुख और द्वन्द्वात्मक स्थिति में

लम्बी कविता की दीर्घ सरचना का एक कसाव एव सयाजन प्रदान करत है।

इस पृष्ठभूमि के प्रकाश में लम्बी कविताओं का इतिहास पर नजर डाले तो हम पाते हैं कि परिवर्तित काल बाध के प्रकाश में लम्बी कविताओं का आरम्भ छायावाद में होता है जब निगला और प्रसाद ने क्रमशः रम का शक्तिपूजा" और "प्रलय का आया" जैसी कविताओं का सृजन किया। यह उस समय की जर्मनी में थी क्योंकि कवि काल टिक के यथार्थवादी एवं ऐतिहासिक सदस्यों का अधिक व्यापकता अधिक विमर्श और अधिक वैचारिक-सर्वदनात्मक सचनता के द्वारा अर्थ देना चाहता था और यह क्रम आगे भी चलता रहा जिसने लम्बी कविता की सरचना का अधवना प्रदान की। "दृश्यांतर" सकलन में डॉ॰ नरेंद्र माहन ने विमल कुमार के प्रश्न के उत्तर में यह बात ठीक कही है कि विचार कविता अपने रान का शिद्दत के साथ निभा रही थी जबकि लम्बी कविता का राल भिन्न है यह एक नए फार्म (सरचना) का आविष्कार है जो इतिहास की खोज के बराबर है जिसमें राजनैतिक आर्थिक एवं सामाजिक स्थितियाँ और सरोकारों की समानान्तरता है। मेरे विचार से चाहे छायावाद हो या नया कविता हो या विचार कविता हो इन सभी कालखण्डों में लम्बी कविताएँ अपने विकास-भूमि में प्रसाद निराला, मुक्तिबाध धूमिल नरेंद्र माहन विनय आदि कवियों का एक लम्बी पंक्ति है जिन्होंने लम्बी कविता के 'व्याकरण' का अर्थ दिया है और उसके स्वतंत्र व्यक्तित्व को उजागर किया है। स्वयं नरेंद्र माहन ने मुक्तिबाध के देय को, उनके महान प्रभाव का स्वीकार किया है जो यह सिद्ध करता है कि नरेंद्र माहन जैसे आज के कवि लम्बी कविता की परम्परा का गति द रह हैं। मेरे विचार से नरेंद्र माहन की दीर्घ सरचना में इतिहास और यथार्थ के अनेक रंग-रूप अपनी द्वन्द्वात्मकता में अर्थ प्राप्त करते हैं और विचार सर्वदन के अनेक आयाम उस सरचना को 'न्यूनांकिक' रूप में कसाव एवं सयाजन प्रदान करते हैं। लम्बी कविता में विचार सर्वदन के अनुक्रम में कार्य-कारण शृंखला का निर्वाह होता है जो घटनाओं दृश्या पात्रों और विषय प्रतीकों के द्वारा उस अनुक्रम का एक सूत्र में बाधत है।

यह एकसूत्रता नरेंद्र माहन की तीन लम्बी कविताओं में कसावश रूप में प्राप्त होती है। एक "अग्निकांड जगह बदलता", "एक अदद सपने के लिए" तथा "खरगोश-चित्र और नीला घोड़ा"- ये तीनों लम्बी कविताएँ

नरन्द्र माहन की उस रचनात्मकता को प्रकट करती है जा दीर्घ आयाम वाली काव्य सरचना को यथार्थ के गहरे और व्यापक आशया को एक नाटकीयता प्रदान करते हुए, कथ्य और चरित्र की द्वन्द्वात्मक स्थिति को ढालते हुए तथा विचार-सवेदन के भिन्न आयामों का संकेतित करते हुए, वे लम्बी कविता के ढाँचे का 'अर्थ' प्रदान करते हैं। यही रचनाएँ स्वतंत्रता के समय में दश विभाजों की त्रासद स्थिति को (एक अग्निकांड जगहें बदलता) स्वतंत्रता के पश्चात् सपना के टूटने के मोहभंग से उत्पन्न विक्षाभ और 'अधिकार' का भेद कर 'प्रकाश' की भावी संकल्पना को (एक अदृश सपने के लिए) तथा यथार्थ के बाह्य आंतरिक द्वन्द्व से सृजन-प्रक्रिया की संघर्षशील एवं द्वन्द्वात्मक स्थिति (खुरगोरा चित्र और नौला घाड़ा) को घटनाओं, चरित्रों और रूपाकारों के सापेक्ष सम्बन्ध द्वारा दीर्घ-सरचना के संयोजन एवं कसाव को ये रचनाएँ देखूँगी व्यक्त करती हैं। 'अग्निकांड जगहें बदलता' में 'पथराई हुई दहशत' युसूफ और यूसुफ का द्वन्द्व टापा टेकसिंह (मटो को कहानी) आग का दरिया (करतुल एन हैदर का उपन्यास) जैसी कृतियाँ से कथ्य को महाने की प्रक्रिया, नहर युग की नाटकी (व्यंग्य) का चित्र, इतिहास और स्मृति का द्वन्द्व, महात्मा गाँधी के सिंग गायब होने की व्यंग्यात्मक घटना तथा अंत में भारत के नक्शे पर अग्निकांड अपनी जगहें बदलता हुआ नजर आता है। यह पूरी कविता इन्हीं दृश्यों, घटनाओं, प्रतीकों, और चरित्रों के द्वारा समकालीन यथार्थ के ऐतिहासिक व्यंग्य को संकेतित करती है। मेरे विचार से यह कविता वही पर समाप्त करनी चाहिए थी जहाँ "अग्निकांड जगहें बदलता" चित्रित किया गया (अंत में) है और उसके बाद गद्यात्मक पंक्तियाँ कविता के प्रभाव को कम कर देती हैं और "खुले अंत" (आपन एंड) की अर्थवत्ता का पृष्ठभूमि में ल जाती है। आज भी भारतीय एवं अन्तर्राष्ट्रीय संदर्भ में यह 'अग्निकांड' निरंतर अपनी जगहें बदलता हुआ नजर आता है। यह एक सर्वश्रेष्ठ प्रतीक है और कवि इस प्रतीक का एक व्यापक अर्थ प्रदान करता है।

इसी प्रकार "एक अदृश सपने के लिए" में कवि, (मे) समरजीत और सतवत का जन्म 37 वर्ष पूर्व हुआ था और आजादी के दिन और उसके बाद उनके सपने उन्हें बहुत "परेशान" करते हैं और समरजीत परेशान है कि उस सपने नहीं आते, लेकिन सभी के सपने 'इतिहास' में दित होता है (जलियावाला बाग) और उनकी 'याद में कुडलीबद्ध है एक आतक, सपने की जगह"। इसके बाद 'दृश्य और घटनाएँ' 'आदमी और लारा' गोलियाँ,

हादसे और किले के अंदर बाहर के दृश्य चोटों और नाशा का अंतर-सम्बन्ध (व्यंग्य), गुलाब गंध का क्रमशः बारूद गंध में तब्दील होना, "नए समाज और व्यवस्था की राह तकते-तकते आँखों का दुखना शहर में जंगल और कवि के भीतर जंगल का फैलना और इस सारे आतंकित अधकार भरे वातावरण में कवि के "हाथों में कलम देना" इसके बाद अधेर के भयावह रूप में कलम को छोड़कर विस्फोट की अवस्था में 'किल' की ओर जाना और "किले का तलघर में और तलघर का किले में तब्दील होना। किले की बदबू से आक्रांत कवि प्रश्न करता है" मेरी खुशबू कहाँ है?, गुलाबों की खुशबू कहाँ है? मतवत कहाँ है?। यही नहीं हर विस्फोट में गुलाब जलते हुए नजर आते हैं। पूरी स्थिति इस रूप में उभरती है 'मे' सन्न रह गया हूँ, और दुःस्वप्न के बीच, कहाँ दफन हो गए हैं गुलाबों और नाग यज्ञों के सपने।" लेकिन इस पर भी कवि को यह विश्वास है कि वह चुप्पी से घिरते हुए भी भावी सपनों की भाषा को कमरा ढाल रहा है

"इससे पहले

कि मैं चुप्पी में घिरे-घिरे मरू

मे पहुँच रहा हूँ मिट्टी की जड़ों तक

ढल रहा हूँ, प्रतीकों में मिथकों में

ढाल रहा हूँ सपनों की भाषा में"

यह कविता जहाँ एक ओर यथार्थ के त्रासद एवं सघर्षशील रूप को व्यक्त करती है, वहीं यथार्थ और सपनों के द्वन्द्वात्मक रिश्ते को भी उजागर करती है। सृजन और विचार-क्रम इसी यथार्थ और स्वप्न के द्वन्द्व और सवाद को मुखर करते हैं। सृजन प्रक्रिया में 'मे' मिट्टी की जड़ों तक पहुँचता है और अपने को रूपाकारों, प्रतीकों, मिथकों और आद्यरूपा के द्वारा रूपांतरित करता है और इस प्रकार भावी स्वप्नों की भाषिक-संरचना में ढालता है। यह एक सतत विकसितमान सृजन-प्रक्रिया है। इसी प्रकार की सृजन प्रक्रिया का सुन्दर द्वन्द्व एवं सरलेश नरेन्द्र मोहन की सुंदर कविता 'खरगोश-चित्र और नीला घोड़ा' में अर्थवत्ता प्राप्त करती है। इस पूरी कविता की दीर्घ संरचना खरगोश चित्र, सुचित्रा, सलमान (चित्रकार) और लड़की के चित्र के आपसी द्वन्द्व से एक नाटकीय परिदृश्य में "हादसा से गुजरते हुए स्वयं चित्र बन जाते हैं, वे बनाएँ नहीं जाते हैं" - इस महत्वपूर्ण सत्य को क्रमशः अर्थ प्रदान करते हैं। कविता का आरम्भ एक नाटकीय रूप में होता है जब सुचित्रा कवि-कलाकार सलमान से एक चित्रप्रदर्शनी में

मिलती है और 'सृजन क्या है' यह सलमान में पृष्ठती है। जब उसका उत्तर वह सलमान में नहीं पाती है तब वह प्रतीकात्मक भाषा में खरगोश चित्र की ओर संकेत करती हुई प्रेम से बाहर आ रहे उनकी "मासूमियत" और "सहमेपन" की ओर संकेत करती है। अमल में यह 'मासूमियत और सहमापन' आज की संवेदनहीन स्थिति के प्रति एक संकेत है जिसे अर्थ एवं गति देना रचनाकार का मुख्य कर्म है। इस चित्र के पीछे और बाहर बाह्य यथार्थ का भयावह रूप है जब लड़क और खरगोश लारों में परिवर्तित होते हैं और यह प्रश्न पूँजता है—

चित्र है तो महमा हुआ क्यों है?

लारा सा क्यों दिखता कभी कभी

★ ★ ★

कब तक चुप रहोगे आप ?

यह सारी दशा रचना प्रक्रिया का द्वन्द्व है जो सृजन को सलमान के शब्दों में " एक कील में गड़ता, नात में तुकता" और इसी के साथ "अर्थ की तलारा करता, अर्थ से परे जाता मन"। यह खरगोश कभी भागता, कभी जख्मी होता और कभी अंतरात्मा के गलियारों में "पकड़ में आता, पकड़ में नहीं आता।" ये सारी स्थितियाँ सृजन के द्वन्द्व को प्रतीकात्मक रूप में व्यक्त करती हैं। यही नहीं सृजन-कर्म को व्यक्त करने के लिए कवि ने "रेखागणित" का सुन्दर विम्ब इस प्रकार व्यंजित किया है जो रेखाओं का नया-अपूर्व संयोजन है—

" रेखागणित चरमरा कर टूटता

रेखाओं के नए और अपूर्व संयोजन में।"

एक अन्य सृजन विम्ब है "सृजन प्रेम है, सुचित्रा और प्रेम लड़की" यहाँ पर सृजन-प्रेम और लड़की इसलिए एक है क्योंकि:—

"एक हो जाते हैं तकलीफ और उल्लास

पीड़ा और सुख, साकार और निराकार

सृजन में, प्रेम में, लड़की में।"

सलमान के लिए सुचित्रा उसकी पेटियाँ की लड़की है और इस प्रकार दी गयी दुनिया में से नई दुनिया जन्म लेती है। यथार्थ और स्वप्न सृजन में सापेक्ष है। फिर खरगोश चित्र में वह ममा गई और अपने को "प्रेम के बाहर" महसूस करने लगी। खगोश चित्र उसके अंदर कुल्लोच भरने लगा।

वह नीले घोड़े पर (कल्पना सवदना) सवार "जिंदगी क लय" की कविता लिखने लगी-एक बृहद् कविता-एक ब्रह्मांड कविता। शब्दों के अंदर एक ज्वालामुखी ध्रुवकने लगता और सुचित्रा को लगता "क्या सरक जाता ज्वालामुखी मेरी कविताओ मे।" एक आतक और हिमा की आक्रामक मुद्रा जिसका असर चमड़ी के नीचे काई हरकत नहीं करता। यह अंदर और बाहर का द्वन्द्व (बाहरी और अदरुनी आग) एक सत्य है और यह भी एक पीड़ा है कि "इस बहने हुए लावे से कविताआ का क्या नहीं बचा पाती।" सुचित्रा ने बेहोशी के बाद सलमान से प्ररन किया कि तुमने लपटों से घिरी लड़की का चित्र क्यों बनाया। इस पर सलमान एक कान्ट्रास्ट का चित्र प्रस्तुत करता है कि नीले आसमान में उड़ते परिंदे का चित्र बनाते बनाते न जाने कैसे उभरने लगता है लड़की का लपटों से घिरा दूसरा चित्र। इस स्थिति में चुप कैसे रहा जा सकता है जब जद्दोजहद इतना तीव्र है, इस पर सलमान सुचित्रा से (जो पेटिंग की लड़की भी है) से कहता है -

"हम चुप कहा है
हमने अपनी आत्माओं की गहराई से
चित्रों की रचना की है
और हमारी आत्माओं में उतर गयी है
चित्रों की रेखाएँ, रंग और प्रतीक
सुचित्रा! हमने वरण किया है एक दूसरे का।

अतः मे, पहचानी हुई वे ही छायाएँ अब एक साथ उनकी ओर बढ़ रही हैं और वे देखने हैं खरगोश चित्र की तरफ जो भाग रहे हैं, फ्रेम से टकरा रहे हैं, लहलुहान हो रहे हैं, लेकिन इस पर उनकी आँखों में "दुलार है, दर्द है हमदर्द का।"

इस प्रकार यह पूरी कविता सलमान, चित्र, सुचित्रा, नीला घोड़ा, खरगोश तथा छायाआ की संयोजना के द्वारा सृजन-कर्म के संघर्ष को, यथार्थ और स्वप्न को, तथा अंदर और बाहर के द्वन्द्व को जिस पतीकात्मक रूप से, घटनात्मकता एवं नाटकीयता के साथ प्रस्तुत करती है, वह अपने में एक अद्भुत संरचना है। मेरी दृष्टि से, "खरगोश-चित्र और नीला घोड़ा" नरेन्द्र मोहन की दीर्घ संरचनावाली कविताआ में अपना प्रमुख स्थान रखती है क्योंकि इस कविता में पात्र, घटना और वैचारिकता के भिन्न आयाम इस प्रकार एकाकार हो गए हैं जो उनकी अन्य लघ्वी कविताआ में इस रूप में प्राप्त नहीं होते।

अब मे नरेन्द्र मोहन के विचार-संवेदन के उन आग्रामों की ओर
 सकेंत करना चाहूँगा जो इन कविताओं में यत्र तत्र बिखरे हैं। मृजन-प्रक्रिया
 पर मैं ऊपर कह चुका हूँ जो यथार्थ और स्वप्न के द्वन्द्व को किसी न किसी
 रूप में व्यञ्जित करते हैं। इसके अतिरिक्त चेतना का गतिशील रूप, इतिहास
 की धारणा, काल और क्षण तथा राजनैतिक आशयों का जो संवेदनात्मक
 रूप इन कविताओं में रचनात्मक अर्थवत्ता प्राप्त करता है, वह कवि के
 सोच-संवेदन को विम्वित करता है।

चेतना मानसिक ऊर्जा का रूप है जो विकासात्मक एवं द्वन्द्वात्मक है।
 यह चेतना, जो हमें के समान है, वस्तुओं में अन्तर्निहित रहती है क्योंकि
 यह एक वैज्ञानिक सत्य है कि मन और पदार्थ सापेक्ष है, वस्तु की क्रियात्मकता
 चेतना के द्वारा ही होती है, अतः यह चेतना चीजों का हिस्सा बन कर जीवन
 के बड़े मूल्य की कल्पना करती है।

हँसी जो एक चेतना में जन्म हो जाती है चीजों में
 चीजों का हिस्सा बन,
 और छा जाती है सभी पर एक जुनून सी
 इजहार करती जीवन के बड़े मूल्य की कल्पना का।"

(एक अग्निकांड जगहें बदलता)

यहाँ पर चेतना और पदार्थ जगत के सापेक्ष सम्बन्ध को एक मूल्य
 की संकल्पना से जोड़ा गया है इसमें हुआ यह है कि बिना 'मूल्य' या
 आदर्श के मानवीय क्रियाएँ दिशाहीन हो सकती हैं और इस तरह कवि के
 सामने मूल्य भी एक मानवीय चेतना के भावी विकास से गहरा सम्बन्धित
 हो जाता है। यदि गहराई से देखें तो उपर्युक्त पंक्तियाँ एक अन्य सत्य को
 उजागर करती हैं कि चीजें (यथार्थ) और आदर्श (मूल्य) चेतना के द्वैत रूप
 नहीं हैं, वरन् यथार्थ और आदर्श सापेक्ष हैं, अन्योन्यपूरक हैं। मेरे विचार से
 कवि ने एक दार्शनिक प्रत्यय को प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति दी है। इसी प्रकार
 सम्बन्धों की आधुनिक व्याख्या यह है कि वह लीक पर एक यांत्रिकता को
 लिए खोखली रिवायत की तरह चल रही है -

"लीक पर चुपचाप चलती रही
 रिश्तों की खोखली रिवायत का झेलती-स्वीकारती
 दबी महर्मा

सुरक्षा की वेदी पर
फर्ज की आरी से कटती रही"

(खरगोश चित्र और नीला घोड़ा)

क्या हम सम्बन्धों की इस विडम्बना को चाहे अनचाहे ढो नहीं रहे हैं?

नरेन्द्र मोहन की इन रचनाओं में एक महत्वपूर्ण वैचारिक आयाम है काल और इतिहास के सदर्थ का। नरेन्द्र की ये तीनों कविताएँ किसी न किसी रूप में ऐतिहासिक काल से जुड़ती नजर आती हैं। एक ऐसा इतिहास जो मानवीय संघर्ष एवं गति से संबंधित है। जहाँ तक काल की धारणा का सम्बन्ध है वह एक व्यापक प्रत्यय है जिस रचनाकार अनुभव-बिम्बों के द्वारा गहण करता है, और दूसरी ओर इतिहास जो मानव का होता है, वह काल में घटित होने वाली एक विशेष घटना है जो अतीत और भविष्य को वर्तमान प्रतीति बिंदु की सापेक्षता में व्याख्यायित करती है। ये तीनों लम्बी कविताएँ इतिहास के वर्तमान खण्ड के द्वारा अतीत और भविष्य को एक सूत्र में बाँधने का प्रयत्न करती हैं क्योंकि कवि जहाँ एक ओर स्मृतियों (अतीत घटनाएँ) का जिक्र करता है वहीं वह भावी संभावना को भी संकेतित करता है जैसाकि मैं उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट कर चुका हूँ। यदि गहराई से देखा जाए तो घटनाएँ (क्रिया-पद) चरित्र तथा रूपाकार ये सभी ऐतिहासिक काल को पकड़ने का प्रयत्न करते हैं क्योंकि उन्हीं के द्वन्द्व के द्वारा काल की रेखीय एवं चक्राकार गति अग्रसर होती है। यही घटनाओं की समग्र गतिशीलता है जो काल को व्यक्त करती है। लम्बी कविताओं में काल का यह गतिशील रूप दीर्घ आयामी होता है और जो कवि इस दीर्घ आयाम को रचनात्मक कसाव में रूपांतरित कर देता है, वह कवि लम्बी कविता का सार्थक कवि कहा जा सकता है और नरेन्द्र मोहन की ये तीनों कविताएँ "न्यूनाधिक" रूप से इस मांग को पूरा करती हैं।

"एक अग्निकांड जगहें बदलता" एक ऐसी कविता है जो इतिहास की संवेदना को अर्थ प्रदान करती है। यहाँ पर इतिहास मात्र तारीख (तिथिक्रम) नहीं है, ये तो इतिहास का कच्चा माल है, जिसे इतिहासकार, रचनाकार और विचारक अपनी विवेचना से अर्थ प्रदान करता है, उसमें प्राण फूँकता है। यहाँ पर कवि का यह प्रश्न कितना प्रासंगिक है जो इतिहास के व्यापक सदर्थ को उजागर करता है

“कहते है तारीख इतिहाम है और तारीख मुझ याद नहीं
 तो क्या मैं इतिहाम बाहर हूँ
 मुझे याद है इतिहाम से जुड़ी घटनाएँ और युसूफ में जुड़े व्यंग्य
 घटनाओं और प्रमगों में जुड़ी और साच में जुड़ा एहसास
 मेरी नजरों में इतिहाम को
 एक कोध की तरह फेंकता-फैलाता”

यहाँ पर सबसे महत्वपूर्ण बात है इतिहाम की प्रक्रिया में साच से जुड़े एहसास का महत्व और इस महत्व का अर्थवत्ता प्रदान करता है व्यक्ति और समूह का रिश्ता। इसी के साथ एक अन्य तत्त्व है स्मृति या ऐतिहासिक प्रक्रिया का एक अंग है, उसे इतिहाम में बाहर नहीं रखा जा सकता है क्योंकि वह जातीय-मनस् (साइको) का अभिन्न अंग है। यही कारण है कि कवि को देश के नक्शों में वह नदी (रावी) नहीं दिखई दती है, पर उसे जाति के इतिहास से कैसे बाहर करूँ-यह पीड़ा-व्यथा कितनी गहरी है, कितनी मारक है जो देश के विभाजन में उपजी उस संवेदना को उजागर करती है जो इतिहास का एक व्यंग्य है

“देश के नक्शों में नहीं है वह नदी
 न सही
 नक्शों में न होना इतिहास में न होना कैसे मान लूँ?
 रावी को अपने भीतर
 बहने में कैसे रोक लूँ
 उसकी उपस्थिति के एहसास और इतिहास को
 कैसे नकार दूँ।”

क्या यही दर्द फिलिस्तीनवासियों का नहीं है जो अपने ही इतिहास से बाहर किए जा रहे हैं? यह जातीय इतिहास का मनम् है जो हमें बार-बार प्रतीकों मिथकों और आद्यरूपों की ओर ले जाता है जिसे कवि “एक अदृश सपने के लिए” में अर्थ प्रदान करता है जिसकी ओर में पूर्व ही संकेत कर चुका हूँ।

इस इतिहास का सम्बन्ध निरपेक्ष नहीं है वह समाज सापेक्ष है और साथ ही राजनीति सापेक्ष। कटु तिरक्य यथार्थ इन कविताओं में उभर कर आता है जो एक प्रकार में ऐतिहासिक “व्यंग्य” को प्रक्षेपित करता है जैसा कि उपर्युक्त लम्बी कविताओं के विश्लेषण में श्वय स्पष्ट है। क्या ये

कविताएँ यह व्यक्त नही करना है कि इतिहास प्रक्रिया क किमी एक बिंदु पर यदि निणय गलत हो जाएँ तो पूरे को पूरे जति और उमका इतिहास एक त्रमसद और भयावह 'अग्निफाड' में गुजरता है। य त्रामद स्थितियाँ समाज और जाति को प्रत्येक क्रिया में विम्वित हाता है। 'इन कविताओं का इस परिप्रक्ष्य में रखकर देखना आवश्यक है।

इन लम्बी कविताओं में एक अन्य तत्व है तीन विधाओं का एक साथ मयाजना। य विधाएँ हैं नाटक कविता और आलाचना। नरन्द्र मोहन का मारा कृतित्व इन ताना विधाओं का 'गतिशील' रूप है और उनकी लम्बी कविताओं में नाटकीयता (मवाद) का तन्त्र उनके नाटककार का रूप है। कवि मवादना एवं कवि चित्त उनका कवि प्रकृति है जो उनके कवि व्यक्तित्व का अंग है और उनके आलाचनात्मक व्यक्तित्व का वह पक्ष जो विश्लेषण एवं वैज्ञानिक दृष्टि में युक्त है। उनकी कविताओं में ध्वनित हाता है। य सभी कविताएँ विश्लेषण एवं काय कारणभूखला का किमी न किसी रूप में सुरुतित करती हैं जो मूनत घटनाओं और दृश्या के क्रमिक परिवर्तन और उनके अंत सम्बन्ध का प्रकट करती हैं। मेन उपर्युक्त कविताओं के विश्लेषण में इस स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है।

अतः में एक बात और। इन कविताओं से तथा अन्य कविताओं से गुजरते हुए मुझ हमसा यह महसूस हाता रहा कि कवि अधिकतर आम और सामान्य रूपाकार का ही प्रयाग करता है जो उनकी रचनाशीलता का सहज-मवादनीय वनाते हैं। लेकिन ठमर काव्य में उन रूपाकारों (प्रतीकों विम्बा) का प्रयाग मुझ कम ही प्राप्त हुआ जो विज्ञान-दरान तथा अन्य अनुशामना में लिए गए हैं। जैसा कि मुक्तिबाध, विनय, वलदव वरी राजेन्द्र कुमार तथा विश्वभरनाथ उपाध्याय आदि में प्राप्त हाते हैं। इन रूपाकारों का "रचनात्मक" प्रयाग भी 'मवादना' का अंग बन सकत है जो हमार अध्ययन-मनन पर आधारित है। मरा यह मानना है कि विचार-सवदन के अनक आयाम है और इसके लिए जितनी अनुभव की जरूरत है, उसमें कहीं अधिक अध्ययन-चित्तन को अथवा विचार-माहित्य के मथन की। इस ही में विचार-सवदन की गतिशीलता कहता हूँ। मुझ आशा है कि नरन्द्र मोहन के पास वह दृष्टि और सवदना है जो उपर्युक्त विचार-मवादन को नए आयाम दे सकनी है।

□

विजेन्द्र का रचना संसार

समकालीन कविता का परिप्रक्ष्य अत्यंत व्यापक है और इस परिप्रक्ष्य में विचार-संवेदन के विविध आयाम यथार्थ के आंतरिक एवं बाह्य रूपों को अर्थवत्ता दे रहे हैं। यथार्थ का यह अंतर-बाह्य द्वन्द्व जहाँ मृज्जन को गति देता है, वहीं जीवन, जगत और ब्रह्मांड के प्रति एक "रचनात्मक-दृष्टि" देता है। इस रचनात्मक दृष्टि के विकास में 'संवेदना' का जैविक स्वरूप मुखर होता है जो विचार की गतिशीलता के द्वारा यथार्थ के भिन्न आयामों को "अर्थ" देता है। आज की हिंदी कविता विचार-संवेदन के इसी रूप का व्यक्त कर रही है जिसमें समाज, राजनीति, अर्थनीति, विज्ञान बोध, जनवादी सरोकार, प्रेम-सौंदर्य के रूप, प्रकृति के भिन्न सदर्थ तथा रचना-कर्म की सघर्षशीलता के दर्शन हो रहे हैं। समकालीन कविता में जनवादी सरोकारों और उसी के साथ उपर्युक्त सदर्थों का उसमें सन्निवेश एक ऐसा परिदृश्य है जो वस्तुगत यथार्थ के साथ आंतरिक यथार्थ को भी महत्त्व देता जा रहा है। इस सदर्थ में इधर कुछ वर्षों से कविता की एक ऐसी पंक्ति सामने आ रही है जो जनवादी सरोकारों के तहत अन्य सरोकारों को भी अर्थ दे रही है। इस पंक्ति में नंद चतुर्वेदी, ऋतुराज, विजेन्द्र, विश्वभरनाथ उपाध्याय, विश्वनाथ प्रसाद तिवारी, नीलाम, विनोद कुमार श्रीवास्तव तथा कुमारेंद्र फरसनाथ सिंह आदि कवि जनवादी परम्परा को व्यापक मानवीय सदर्थों एवं संवेदनाओं से जोड़ रहे हैं। मैं इस पूरी परम्परा के सदर्थ में विजेन्द्र की सम्पूर्ण काव्य यात्रा को उपर्युक्त सदर्थों में मूल्यांकित करना चाहूँगा।

आरम्भ में एक महत्त्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत जरूरी है कि किसी

भी रचनाकार को महज एक 'फ्रेमवर्क' में देखना, उसके रचना-कर्म के भिन्न आयामों के प्रति शायद पूरा न्याय न करने की स्थिति उत्पन्न कर सकता है, और यह हमारी आलोचना में काफी हुआ है और हो रहा है। यह हो सकता है और होता है कि कोई रचनाकार विशेष 'विचार-दर्शन' से प्रभावित हो, लेकिन उसके बावजूद वह अन्य सरोकारों को उसके 'तहत' लोकेट करने में समर्थ हो, और यह 'सामर्थ्य' उन रचनाकारों में सामान्य रूप से होती है जो विचार-साहित्य के भिन्न आयामों से टकराते हैं और उन्हें 'सवेदना' के स्तर पर रूपांतरित कर एक प्रतिविम्ब (एंट्री यूनीवर्स) की रचना करते हैं जिसमें यथार्थ और सत्ता के भिन्न सदर्थ अपनी "अर्थवत्ता" प्राप्त करते हैं। विजेन्द्र की रचनाशीलता को इस व्यापक सदर्थ में विवेचित करना जरूरी है क्योंकि विजेन्द्र जनवादी परम्परा के कवि होते हुए भी विचार-सवेदन के उपर्युक्त सरोकारों को अपनी रचनाशीलता में "अर्थ" प्रदान करते हैं। यहाँ पर मैं यह भी स्पष्ट करना चाहूँगा कि विजेन्द्र तथा अन्य कवियों को मार्क्सवादी या जनवादी कह कर, उन्हें एक निश्चित 'फ्रेमवर्क' के तहत विवेचित-मूल्यांकित किया गया है, और इस प्रकार उनके अन्य रचनात्मक सरोकारों को वह महत्त्व नहीं दिया गया जो देना चाहिए था। विजेन्द्र की काव्य यात्रा अनेक आयामी है और जनवादी सरोकार उन्हीं आयामों में एक महत्वपूर्ण आयाम है जो अन्य सरोकारों और आशयों से संयुक्त होकर, एक व्यापक परिप्रेक्ष्य को उद्घाटित करता है।

सबसे पहले मैं 'जनवाद' की अवधारणा को इस सदर्थ में लेना चाहूँगा जो एक व्यापक विचार-दर्शन है जिसके विकास में अनेक ऐतिहासिक शक्तियों का हाथ रहा है। इस विकास में प्रजातांत्रिक मूल्यों, जन-मानस की आकांक्षाओं, मार्क्सवादी-दर्शन, गाँधी दर्शन, जन-नायक की धारणा, उपनिवेशवादी शोषण, विज्ञान और उसकी तकनीक का विकास तथा उन यूरोपिया निर्माताओं की लम्बी पंक्ति (यथा कम्पावेल्, थामस मूर, आमुप(यहूदी), बुद्ध, रूमो, बेकन आदि) जिनहोंने किसी न किसी रूप में यूरोपियन-समाजवाद की कल्पना की। इस जनवाद के व्यापक परिप्रेक्ष्य में मात्र सर्वहारा ही नहीं है, बल्कि वह सारा शोषित-पीड़ित वर्ग है जो सघर्षरत है। इसमें नारी-शोषण भी है, निम्न तथा मध्यवर्ग है, मजदूर-किसान है

। इस पक्ष का पूरा विवेचन महापंडित राहुल ने अपनी पुस्तक "मानव समाज" में किया है जिसने जनवादी चेतना की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि प्रस्तुत की।

तथा साम्राज्यवादी उपनिवेशवादी शापण की वह प्रक्रिया है जिसमें तीसरी दुनिया को भिन्न-भिन्न तरीका से शोषित किया है। यह शापण राष्ट्रीय-अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर चल रहा है जिसमें आर्थिक शापण भी शामिल है। यही नहीं, इस शोषण की जड़ भीतरी भी है जो मानसिक शापण और मानसिक गुलामी की पर्याय है जिसमें कोई भी जाति अपनी अस्मिता खाने लगती है। इस दृष्टि से विजेन्द्र तथा अन्य कवियों की रचनाशीलता को देखा जाए तो हम स्पष्ट पाते हैं कि विजेन्द्र जनवाद के इसी व्यापक रूप से टकरा रहे हैं, कभी मैक्रो स्तर पर तो कभी माइक्रो स्तर पर। उनका सारा मानवीय एवं वैचारिक संस्कार इसी जनवाद की कटरीय धुनें के चारों ओर घूमते हैं और उनकी काव्य-भाषा इस धुरी से इस कदर जुड़ी हुई है कि शायद वह उससे अलग नहीं की जा सकती है। उनकी भाषा का जनपदीय लोकधर्मी रूप अपने में 'विशिष्ट' है, और वह एक ऐसे 'मुहावरे' का सृजन करता है जिसमें एक तरह की ताजगी है और "अर्थ" को गहराने की क्षमता। यह क्षमता क्रमिक विकास प्राप्त करती है, जिसकी शुरुआत "ये आकृतियाँ तुम्हारी" कविताओं से होती है और क्रमशः भाषा का यह 'मुहावरा' "चैत की लाल टहनियाँ", "उठे झूमड़े नीले" तथा "धरती कामधेनु से प्यारी" में अपना निखार प्राप्त करता है। इस भाषिक संरचना में कभी-कभी जनपदीय-ग्रामीण-क्षेत्रीय शब्दों का प्रयोग इतना हावी हो जाता है कि अर्थ की प्रतीति में बाधा उत्पन्न होने लगती है, यह स्थिति आरंभ के सप्ताहों में है, लेकिन आगे के सप्ताहों में कवि इससे उबरने की कोशिश करता है और काफी सीमा तक सफल होता है। यह पूरा रचनात्मक प्रक्रम सृजन के स्तर पर भाषा की अपनी निजी "भंगिमा" की तलाश है जो मेरे विचार से विजेन्द्र की भाषिक संरचना का मुख्य तत्त्व है। इसी भाषिक संरचना में क्रमशः लम्बे वाक्यों से संक्षिप्त वाक्यांशों या वाक्यों की वह संयोजना है जो शब्द बड़े छोटे-छोटे वाक्यांशों द्वारा पूरी संरचना को एक 'कसाव' देने का प्रयत्न करती है। इस कसाव में लय-भंग कहीं कहीं तो हो जाता है, पर सामान्यतः अनेक उदाहरणों में से मात्र एक ही काफी होगा -

कह रहा जो

बात में कल की

आज चाहे न जानां, न मानां

कल फिर आए, मैं न रहूँ तो भी

ठाट अपना ही गठगा

(धरती कामधेनु से प्यारी, पृ० १५)

कवि की यह रचना-प्रक्रिया दा धरातला पर चलती है-एक संक्षिप्त सरचनावाली कविताएँ तथा दूसरी व कविताएँ जो दीर्घ या लम्बी सरचनावाली कविताओं का महत्त्व ऐतिहासिक दृष्टि से भी है और स्वयं कवि के सोच-संवेदन की अभिव्यक्ति दृष्टि से। इस मरचना का रूप जैविक है और उसका एक अपना विज्ञान है। कवि की एक लम्बी कविता "टूटती है किरण" इस सरचना विज्ञान की दृष्टि से एक महत्त्वपूर्ण कविता है जो कवि की सृजन-प्रक्रिया को व्यक्त करती है और इसी के साथ "स्पात मेरे युग का सच है" इस तथ्य को "रासायनिक विम्ब" के द्वारा संकेतित करती है। "गलाओ/गलाओ/अभी और/अभी और/गलने दो कच्चे लोहे को/स्पात मेरे युग का सच है।" इसी कविता में आगे एक पंक्ति आती है-"सरचना का विज्ञान/कठोर धातुओं से जन्मता/। यह सारी जद्दोजहद की रासायनिक प्रक्रिया एक ऐसा विम्ब है जो अपने में एक नया अर्थवान् प्रतीक है। यह प्रक्रिया अधिरचना को बदलती है और इस बदलाव में सौंदर्य बोध का रूप भी परिवर्तित होता है तथा रचना का बाह्य और आंतरिक रूप भी ढलता है -

अधिरचना से बदलता

सौंदर्य-बोध

नक्शा/रेखाएँ/वर्ण/आकृतियाँ

ढलता है रचना का बाह्यान्तरण।

इस सारी प्रक्रिया को करने वाला मजदूर-श्रमिक है और उसके श्रम-सौंदर्य को यह कविता बखूबी प्रस्तुत करती है और यह बात कवि की अन्य लम्बी कविताओं के बारे में भी सत्य है।

इसी सदर्भ में विजेन्द्र की दीर्घ आयामवाली कविताओं की "मरचना" और साथ ही, उनके ऐतिहासिक महत्त्व को रखना चाहूँगा। यदि गहराई से देखा जाए तो लम्बी कविता एक विशेष प्रकार की सरचना है जो अपने में एक दीर्घ रचनात्मक कसाव और तनाव के साथ वैचारिक और संवेदनात्मक द्वन्द्व को एक "क्रमागत" रूप में पेश करती है और इस कसाव में चार तत्त्व प्रमुख होते हैं-दृश्य, घटना-क्रम (क्रियापद), पात्र तथा विम्ब-प्रतीक जो सापेक्ष द्वन्द्वात्मक स्थिति में वे अश या "घटक" है जो समग्र रूप से "सम्पूर्ण" की सारचना को एक जैविक रूप में प्रस्तुत करते हैं। सरचना की धारणा में यह 'अश' और सम्पूर्ण (भाइक्रो एवं मैक्रो) का सहअस्तित्व होता है और सृजन (दीर्घ) के स्तर पर इन खण्डों व घटकों का महत्त्व इसी

मे है कि वे सम्पूर्ण या सरचना के द्वारा यथार्थ और सत्य के अर्थवान् रूप को व्यञ्जित कर सके। यदि हम लम्बी कविताओं के इतिहास (छायावाद से) पर नजर डाले तो एक बात यह स्पष्ट होती है कि परिवर्तित काल बोध के अनुसार लम्बी कविता की सरचना में उपर्युक्त घटका (घटना, पात्रादि) का न्यूनाधिक समाहार मिलता है जो समग्र रूप से इतिहास और विचार सवेदन के भिन्न आयामों की खोज है। प्रसाद से लेकर मुक्तिबोध, धूमिल विनय, नरेन्द्र मोहन, विजेन्द्र आदि की एक लम्बी पंक्ति "लम्बी कविता को एक जरूरत" के रूप में स्वीकार करती है और उसके साथ उनके "व्याकरण" को अर्थ देती है। इस दृष्टि से विजेन्द्र की लम्बी कविताएँ इतिहास और यथार्थ के अनेक रंग-रूपों को, पूरी द्वन्द्वात्मकता के साथ 'अर्थ' प्रदान करती हैं। लम्बी कविता की सरचना में कार्य-कारण शृंखला का निर्वाह होता है जो घटनाओं, दृश्यों, पात्रों, और रूपाकारों (प्रतीक बिम्ब-मिथक) की सरचना को एक अनुक्रम में बाँधते हैं। विजेन्द्र के इस अनुक्रम में घटना, पात्र वैचिकिता और भिन्न रूपाकारों का एक ऐसा संयोजन प्राप्त होता है जो पूरी सरचना को एक "प्रति यथार्थ" या "प्रतिविश्व" का रूप प्रदान कर देता है। उदाहरण के तौर पर "टूटती हुई किरणें", "तस्वीर अब बड़ी हो चली" खड़ा मेड़ पर कुकुर भोंगरा, "धरती कामधेनु से प्यारी", "मुर्दा सीने वाला", तथा "नत्थी" आदि कवि की ऐसी लम्बी कविताएँ हैं जो श्रम-सौंदर्य को, दलित-शापित वर्ग की विडम्बना और संघर्ष को, भिन्न पात्रों की द्वन्द्वात्मकता को, पात्र और घटना के द्वन्द्व को, भिन्न विचार-सवेदन के आयामों को तथा वर्तमान की त्रासदी से उभरनेवाले 'भावी दुःख' की संभावना को ये कविताएँ संकेतित करती हैं। इन कविताओं में प्रयुक्त बिम्ब-प्रतीक (यथा अधेरा स्पात, कुकुर भोंगरा, वृक्ष आदि) सवेदना और विचार को गति देते हैं और पूरी रचना को संयोजन देने में सहायक होते हैं।

विजेन्द्र की लम्बी कविताओं से गुजरते हुए मुझे विशेष रूप से उनकी दो कविताएँ "सरचना" की दृष्टि से अधिक अर्थवान् लगी क्योंकि इन दोनों कविताओं की सरचना की दो भिन्न अभिमाएँ हैं। एक कविता है, "मुर्दा सीनेवाला" तथा दूसरी कविता है "नत्थी"। "मुर्दा सीने वाला" नितांत एक नयी सवेदना की कविता है जो कटु-तिक्त यथार्थ को व्यंग्यात्मक रूप में प्रस्तुत करती है तो दूसरी और "नत्थी" कविता एक ऐसे माली के अन्तर्द्वन्द्व को प्रस्तुत करती है जो यथार्थ और सवेदना के दो धरातलों पर

(माली तथा कलाकार) अपने रक्ति जीवन को "अर्थ" देना चाहता है, उसे भरना चाहता है "वायलन रूपी दुल्हन से"। "मुर्दा सीने वाला" आगरा के एस० एन० अस्पताल से सम्बंधित एक ठेठ निम्नवर्गीय मानसिकता के व्यक्ति का अन्तर्द्वन्द्वात्मक इतिवृत्त है जिसमें कवि, मुर्दा सीनेवाला व्यक्ति तथा उसकी आक्रामक पत्नी-ये तीन पात्र हैं जो सापेक्ष द्वन्द्वात्मक स्थिति में कविता की संरचना को इस प्रकार संयोजित करते हैं कि पात्र घटना और वैचारिकता के आयाम क्रमशः अर्थ प्राप्त करते हैं। पात्रों (मुर्दा सीनेवाला व उसकी पत्नी) के संवाद इतने सटीक एवं मार्फक हैं कि निम्नवर्ग की 'मुक्त' एवं 'खुली' मानसिकता का जो चित्र उभर कर सामने आता है वह पूरा कविता को "गति" प्रदान करता है। इस गत्यात्मकता में भाषा का वह रूप मुखर होता है जो ठेठ है, उस विशेष वर्ग का है जहाँ से कविता का कथ्य आकार ग्रहण करता है। उसकी पत्नी का यह कथन इसका प्रमाण है (और भी है)

"बोली फिर,
कड़ा बोल जी भर कर
देख क्या रहा भड़ुए
जो करना है कर
देखू कैसे मर्द बना है
मे मुर्दा थोड़ा ही हूँ
जो सी देगा मुझको।

(धरती कामधेनु पृ० १०८)

एक अन्य स्थान पर वह कवि से कहता है "यह पूरा बाजार मेरा है/मुर्दाघर मेरा है/चाहे जो हो अपराधी/आएँ अंत/इसी चाकू की नीचे" और इसी के साथ वह मुर्दा सीने को एक दिलावर का कार्य कहता है और फिर अनायास दृश्य बदलता है जब वह पाम खड़ी पत्नी को 'डायन' कुत्ता जैसे शब्दों से सम्बंधित करता है। यह पूरा माहौल जहाँ कविता की संरचना को गति देता है, वहीं यथार्थ और संवेदना के मुक्त सम्बन्ध को बखूबी रेखांकित करता है। कविता का अंतिम अंश पूरी कविता को देश की व्याप्यात्मक स्थिति से जोड़ देता है जो एक कटु सत्य है, पर है सत्य -

हुआ होगा आजाद मुल्क -
मुर्दों की कमी नहीं
पिछले चालीस बरस से
देख रहा हूँ

बढ़ा बहुत है लावारिस लाशों का नंबर। (पृ० ११२)

य पंक्तिया पूरी कविता का व्यापक अर्थ रूपांतरण कर देती है। यह रूपांतरण जितना सहज मवेदनीय है उतना ही वैचारिक। पात्र वर्ग की सीमा क अंदर रहकर भी वग चरित्र से ऊपर उठ जात है। वैचारिकता घटना और पात्र क प्रतीकत्व में अन्तर्निहित हो जाती है। विजेन्द्र की यह विशेषता है कि वे वैचारिकता को सरचना में घुला मिला कर प्रस्तुत करते हैं और यही स्थिति उनकी दूसरी कविता (और भी कविताएँ हैं) 'नत्थी' में भी दृष्टव्य है। अतः यह है कि जहाँ "नत्थी" अपेक्षाकृत लघु या संक्षिप्त सरचनावाली कविता है लेकिन य दोना कविताएँ 'सरचना' की दृष्टि से लम्बी कविताएँ हैं जिनमें पात्र या चरित्र कदम है जो अपनी समय व्यंजना में 'प्रतीक' के समान दृष्टिगत होते हैं। पात्र जब क्रमशः 'प्रतीक' की हैमियत स्वीकार करने लगते हैं तो वे वर्ग विराग का और बृहद्सदमों का प्रतिनिधित्व करने लगते हैं। विजेन्द्र की य दाना कविताएँ (और भी ऐसी कविताएँ हैं जेमे साविर का 'घोड़ा', 'तस्वीरन अब बड़ी हो चली' तथा 'बाबा आया' आदि) इस माँग को पूरा करती हैं और मेरे विचार से इन कविताओं का महत्त्व इस दृष्टि से भी है।

जब हम 'नत्थी' की दीर्घ सरचना को लेते हैं तो उसकी सरचना में स्वयं कवि, नत्थी माली तथा कवि की बच्ची विश्वकीर्ति— ये तीन पात्र समक्ष आते हैं जिनके आपसी द्वन्द्व एवं सवाद से घटना का क्रम क्रमशः खुलता है और स्मृति (नत्थी की) के परिदृश्य से अतीत का सघन नत्थी के वर्तमान में जुड़कर जीवन जीने की आकांक्षा को संगीत और प्रेम के माध्यम से, अर्थ प्रदान करता है। कवि ने अत्यंत रचनात्मक ढंग से जीवन के कर्म (यथार्थ) तथा संगीत का एक ऐसे व्यक्ति (माली) में समायोजित किया है जो ज्यादा पढ़ा लिखा न होकर भी संगीत के मर्म को (वायलन, हार्मोनियम) जिस गहराई से समझता है, और उसे जीवन के यथार्थ से, मधुर्य से जाड़ता है, वह मेरी दृष्टि से अत्यंत सांकेतिक है। कविता का यह सदर्थ मवेदना को गहराता है और नत्थी का वायलन के प्रति यह कथन उसका एक अच्छा प्रमाण है। -

'अब सीख रहा हूँ वायलन

सबसे कठिन साज है

पर हूँ-वहूँ उतार देता है

आवाज आदमी की

कोमल, कठोरता, दुःख भरी अलग से।

और चाहे जब बजाओ सुख में
दुख में, दोनों को बांट लिया
करती है।

(धरती कामधेनू पृ० १६० १४१)

इस कविता का सौंदर्य यह भी है कि यह अभिजात्य मानसिकता को तोड़ती है और वॉयलन (संगीत) के अभिजात्यपन को आम आदमी को संवेदना से जोड़ती है, उमकं दुख दर्द को उसके खालीपन को भरने और जीवन को 'अर्थ' देने की प्रक्रिया में उसका जो योगदान है वह इस कविता में पूरी रचनात्मक "अर्थवत्ता" के माध्यम प्रकट हुआ है।

इस कविता का एक अन्य सौंदर्य संगीत और वनस्पति संसार के यथार्थ को संवेदना के स्तर पर "अर्थ" प्रदान करना है और इस अर्थ प्रक्रिया के केंद्र में है 'नत्थी' जो संगीत और वनस्पति संसार (पर्यावरण भी) को एक सरल रेखा में लाता है और उन्हें जीवन संघर्ष से जोड़ता है। एक स्थान पर नत्थी कहता है "मैं कभी नहीं उकताया जीवन से/चाहे कुछ हो/पौदे बाँट लिया करते हैं/मेरा दुख मुख/" दूसरी ओर वह संगीत और पौदों की दुनिया के बाहर मानव जीवन को "बड़ बैल कोल्हू का" कहता है और साथ ही "जीवन को झेल झेल कर। सीख रहा संगीत/राग/स्वर लिपियों की गहराई।" कविता के अंतिम पृष्ठों में नत्थी की अनुभवमूलक सच्चाई उस समय प्रकट होती है जब वह कलाकारों को नशीले पदार्थों से बचने, आज के आतंक को धनिकों के बच्चों की मानसिकता अपनी दरिद्रता पर विश्वास तथा नियति पर विश्वास (निष्क्रिय नहीं) करता हुआ प्रतीत होता है—यह सारा घटना—क्रम आज के द्वन्द्वात्मक यथार्थ को उसकी सच्चाई को सांकेतिक रूप से प्रकट करता है। अतः यह कविता यथार्थ के बाह्य तथा आंतरिक द्वन्द्व को रेखांकित करती है और दोनों के सापेक्ष महत्त्व को जन-आकांक्षाओं के संदर्भ में अर्थ प्रदान करती है।

उपर्युक्त लम्बी कविताओं में विचार संवेदन के भिन्न रूपों का विकास उनकी अन्य कविताओं में भी देखा जा सकता है। कवि की रचनात्मकता अनेक संदर्भों को लेकर चलती है और यही कारण है कि विजेन्द्र की कविताओं में जहाँ एक ओर संघर्षशील जनवादी चेतना की धारा व्याप्त है वहीं प्रेम, प्रकृति सौंदर्य, काल बोध, विज्ञान बोध, तथा संस्कृति बोध की अपनी अर्थवत्ता है, उनका रचना—संसार वस्तुगत के द्वन्द्व को रेखांकित करता हुआ मानवीय संवेदनाओं, अन्तर्वृत्तियों तथा अभिवृत्तियों को भी

महत्त्व देता है, वह सवेदना के स्तर पर विचार को 'न्यूनाधिक' रूप से घुला देता है। इस कार्य में उनकी भाषिक संरचना का अपना 'विशिष्ट' मुहावरा है।

समकालीन कविता (या किसी भी समय की कविता) परोक्ष तथा प्रत्यक्ष रूप में राजनैतिक आशयों से प्रेरणा लेती रही है और यह प्रेरणा मात्र वस्तुगत यथार्थ तक सीमित न होकर इस यथार्थ को आधार बनाकर उसको क्रमशः अतिक्रमित कर "समाधान" या भविष्य के स्वप्न को व्यंजित करती है। विजेन्द्र के यहाँ राजनीति का जनवादी रूप है और उन्हें इसका पूरा एहसास है कि "इस राजनैतिक संकट में मैं कहीं बीना/न रह जाऊँ।" (ये आकृतियाँ तुम्हारी) में "मे" के प्रति यह सवेदना उनकी राजनैतिक बोध का नारेबाजी से बचाती है और साथ ही यद्बोलेपन से। वे इस राजनैतिक संकट को अनेक रूपों में देखते हैं और राजनीति में प्रयुक्त होने वाले 'शब्दों' (रूपाकारों) के प्रति, उनकी अवधारणा के प्रति वे चिंतित हैं क्योंकि भारतीय राजनीति ने इन 'शब्दों' को बेमानी कर दिया है क्योंकि इनके द्वारा जनवादी राजनीति का जो रूप मुखर होना चाहिए था, वह नहीं हुआ। उदाहरणस्वरूप समाजवाद, उदारतावाद, जनता, आदि 'शब्द-प्रतीक' अपने 'अर्थ' को खोते जा रहे हैं। कवि की समाजवादी के प्रति यह उक्ति कितनी सार्थक है— "समाजवाद के नारे उनकी खुली पीठ पर/चादुकी की तरह पड़ रहे हैं।" इस प्रक्रिया में जो बाधक है, वे शत्रु हैं जिन्हें पहचानना जरूरी है और वह भी 'कविता' के लिए कवि का यह भी मानना है कि "जय दुश्मन घड़ा होता है/तो/लड़ाई लम्बी होती है" (घेत की लात टहनी) यही नहीं, मिश्रित अर्थव्यवस्था में "सारे फलों का रस/एक आदमी पीता है।" इन सबके बीच कवि का मानस द्वन्द्वरत है और उसकी पूरी जद्दोजहद उस भविष्य की ओर है जहाँ विश्ववैक, डालर, और उदारतावाद के नाम पर यहाँ के आम आदमी को न रोटी ही है और न काम है, और अप्रत्यक्ष रूप से कवि इस 'रोटी' और 'काम' का स्वप्नदृष्टा है जो यथार्थ की कठोर भूमि पर आश्रित है -

उनके आदेश मिल रहे हैं
मानवाधिकार दिवस मनाओ
और जनान्दोलनों को कुचलो
यह नया वर्ष है
गेहूँ की फसल ठठ रही है

सच को उदारतावाद से ढको
 विश्ववैक एक आदेश है
 डालर एक आदेश है
 मुझे रोटी
 और काम देने की बात
 न करने का आदेश है।

(धरती कामधेनु सी प्यारी, पृ० ४३)

विजेन्द्र की सृजनात्मकता में मूल्यहीन एवं छद्म राजनीति के प्रति विक्षोभ है जो किसी न किसी रूप में आज की कविता का एक मुख्य स्वर है और यह स्वर कभी-कभी "सभावना" के "प्रतिविश्व" का निर्माण करती है। रचनाकार की यह नियति है कि वह इस 'प्रतिविश्व' की फान्तासी की कल्पना करे मात्र उसे वस्तुगत स्थितियों घटनाओं तथा प्रक्रियाओं तक सीमित न कर दे, अन्यथा उसकी समकालिकता एक वृत्त के अंदर सीमित होकर 'काल' का अतिक्रमण नहीं कर सकेगी। अपने समय की चुनौतियों का समना करते हुए उनके द्वारा समाज को एक भावी 'व्यजना' का रूप दे जाना रचना-कर्म का दायित्व भी है और उसका लक्ष्य। विजेन्द्र के रचना सारा में 'समकालिकता' का दरा है, उसकी भयावह एवं त्रासद अनुगूँजे है, लेकिन इन सबके बावजूद उनकी कविता में "समय" फोलाद की तरह पक रहा है" और कवि ऐसे समय को "अर्थ" देने की सतत प्रक्रिया में है। यही कारण है कि विजेन्द्र के यहाँ काल की अवधारणा एक व्यापक अवधारणा है क्योंकि उनका स्पष्ट मानना है कि घटनाएँ (काल का अनुभव घटना (क्रिया) सापेक्ष होता है) सहेबुक है और वे किसी न किसी रूप में 'त्रिकाल' में अन्तर्निहित हैं -

लेकिन होती है घटनाएँ
 सहेतु
 अन्तर्निहित भूत
 भविष्य
 वर्तमान में

(उठे गूमड़े नीले, पृ० २९)

इस दृष्टि से, कवि के सामने काल का वह रूप है जो त्रिकाल की गत्यात्मकता में है और ऐसे समय को कवि निरपेक्ष रूप में स्वीकार नहीं

करता है वह जन के भुजबध के साथ उस स्वीकार करता है -

स्वीकारता हूँ

म्योकारता हूँ

मे

समय का भुजबध तुम्हारे साथ"

(चेत की लाल टहनी पृ० ११२)

यदि गहराई से देखा जाए तो कवि का माग रचना कर्म काल की सापेक्षता में "तुम्हारे साथ" का काल बाध है वह 'अहतुक' नहीं है, उसकी प्रतीति के पीछे मात्र "मे" नहीं है वरन् "हम" का एक गहरा बोध है। उसे विश्वास है कि चाहे वह रहे या न रहे पर उमन वह 'अग्नि' खोज ली है जिस यह 'आग' तक बुझन नहीं दगा -

न रहूँ

मे

ता क्या?

अग्नि खोज ली मैंने जब

उसे न बुझने दूँगा

आग तक।

(धरती कामधेनु मी प्यारी, पृ० २२)

इसी मदर्म में एक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि कवि "सघर्ष-काल" को महत्त्व देता है और उसे मानवीय अनुभव के काल में जोड़ता है लेकिन उसके आगे वह नतशिर्ष नहीं है, तुच्छ नहीं है क्योंकि उसे विश्वास है -

नहीं रहूँ मैं

तो क्या

शब्द, चित्र, छंद

ध्वनियाँ जीवित हैं

नहीं बध पाएँगा

उन्हें काल का बल्लम। (धरती कामधेनु--पृ० २२)

कवि इस काल के भयावह रूप को अपनी सृजन-ऊर्जा से बेधना चाहता है और यह "बेधना" ही उस वह शक्ति देता है जो काल से 'मुठभेड़' करने की क्षमता प्रदान करता है। विजन्द को कविता को इस परिप्रेक्ष्य में रखकर देखना जरूरी है तभी हम कवि के प्रति न्याय कर सकेंगे।

विजेन्द्र की कविताओं में गुजरते हुए मुझे हमेशा यह लगता रहा कि कवि मानवीय प्रेम और प्रकृति के निष्कपट एवं निर्दोष सौंदर्य को उसके जैविक रूप में प्रस्तुत करते हुए एक ऐसे सवेदना जगत का सृजन करते हैं जो परिवर्तित समष्टिक बोध की ओर संकेत करता है जिसमें रुढ़ रोमांस नहीं है वरन् यह रोमांस एवं सौंदर्य उत्पादन की संस्कृति से गहरे संबंधित है। यदि मैं यह कहूँ कि कवि के रचना लोक में श्रम एवं सवेदना का सौंदर्य इतना सहज एवं ऊर्जा से प्लावित है कि उनका निखार सघर्ष और द्वन्द्व के मध्य होता है। इस द्वन्द्व और सघर्ष में 'आस्था' का स्वर निहित है एक ऐसी आस्था जो "धरती की जड़ों" से जुड़ी हुई है "

'नहीं सुखा पाआगे मुझको
ओ सप्त अश्वधारी भगवान भास्कर
सजल स्रोत जीवन से। गुँथी हुई है
धरती में जड़ मेरी'

(धरती का मधु पृ० ५६)

विजेन्द्र की कविता में इस सौंदर्य बोध का गहराते हैं उनके ये 'रूपाकार' जो गाँव एवं शहर में लिए गए हैं जिन्हें 'जनपद' की संज्ञा दी जाती है। परंतु इसके अलावा विजेन्द्र के काव्य में ऐसे भी रूपाकार हैं जो यांत्रिक जगत से सम्बंधित हैं यथा स्पात का गलना, भू-वैज्ञानिक प्रक्रिया, कच्चे लोहे का गलना तथा गिल्प बढ़ने की प्रक्रिया-ये सभी रूपाकार मेरी दृष्टि में एक 'नए' सौंदर्यबोध की सृष्टि करते हैं जो परोक्षतः वैज्ञानिक प्रभाव से उद्भूत कवि की रचना-दृष्टि है। यदि गहराई से देखा जाए तो यह एक ऐसा क्षेत्र है जो कवि में अभी और विकास की अपेक्षा रखता है क्योंकि इन कतिपय प्रयोगों से मुझे यह आशा बधती है कि कवि विज्ञान, इतिहास और दर्शन आदि के अध्ययन-मनन से अपनी रचना-दृष्टि को और विकसित एवं व्यापक बना सकता है। एक उदाहरण (कुछ में से) देने का लोभ सवर्ण नहीं कर पा रहा हूँ जो सृजन और सघर्ष को रासायनिक प्रक्रिया से गहराता है और दोनों के मध्य सवाद की स्थिति को पतीकात्मक रूप में संकेतित करता है -

'गलना/क्रिया है/कठोर/रक्तिम भारतीय-हेमेटाइट की/---धातुओं के मिश्रण से बनती है/प्रतिमाएँ टोस/कास्य वर्तन/--- विराल भट्टियों में/कच्चा लोहा परिवर्तित हुआ/भू-वैज्ञानिक रचना में/हुई

रद्दोबदल/---भू-वैज्ञानिक रचना पर/निर्भर है/मेरी आत्म-समृद्धि/ यहाँ का अर्थतत्र/भौतिक वर्चस्व।"

(उठे गूमड़े नीले, पृ०३२-३५)

यहाँ पर कवि के इस कथन पर कि उसकी आत्म-समृद्धि भू-वैज्ञानिक रचना पर निर्भर है-एक नए प्रकार का रूपाकार है जो सोच के नए सदर्भ को उजागर करता है।

कवि क रचना समार म प्रेम का रूप सहज सवेदनीय है और कभी-कभी प्रेम का प्रगाढ़ रूप प्रकृति-वस्तुआ के द्वारा व्यक्त होता है जिसमें मानवीय पीड़ा और सघर्ष के हल्के-गहरे सस्पर्श प्राप्त होते हैं। प्यार, जीवन का अर्थ देता है-इस सवेदना का कवि अत्यंत सहज रूप में व्यक्त करता है-"छोटी से छोटी बात प्यार की/अर्थ/बढ़ा देती है/जीने का/मैंने जाना/बहुत कठिन है/जीवन जो कर/प्यार निभाना।"(चेत की लात टहनी पृ०८६) यहाँ नही कवि क लिए प्रेम और प्रकृति को एक गंध है जिसे वह पीना चाहता है। एक दृश्य है चिड़ा और चिड़ी के प्रेम-व्यापकता का जो इतना सहज एवं मर्मस्पर्शी है कि उसे अनुभव ही किया जा सकता है -

"तू भी आज/मेरी चुलचुल साथिन/चिड़ी अनोखी/आज/तिनके लेकर/खड़ा ताकता चिड़ा काजर ओंजे/ आँखें तिरछी कर/" (उठे गूमड़े नीले, पृ०५४-५५) इसमें श्रम और सवेदना का हल्का पुट है जो सौंदर्य को नया आयाम देता है। प्यार जब अधूरा होता है, तो वह गीत में गाया नहीं जा सकता है, लेकिन कवि चाहता है "मुझे अभी और गाने दो/मैं/ठस सपने के लिए गाता रहूँगा।" (चेत की लाल टहनी, पृ०११) इन उदाहरणों से कवि की प्रेम-दृष्टि (प्रकृति के माध्यम से भी) एकांतिक एवं व्यक्तिगत नहीं है, वरन् उसमें 'समूह' का सवेदन है, स्वप्न की लालसा है और जीवन जीने की अदम्य आकांक्षा है। कभी-कभी मुझे ऐसा लगता है कि विजेन्द्र प्रेम-प्रकृति और सौंदर्य के एक ऐसे कवि हैं जिन्होंने अभिजात मानसिकता को तोड़कर एक ऐसे सवेदन-जगत का सृजन किया है जो अपने में अनूठा है, इतना अद्भुत कि उसकी 'सहज' भंगिमाएँ मर्म को आदोलित कर जाती हैं। समकालीन कविता ही नहीं, वरन् आधुनिक कविता में विजेन्द्र की ऐसी कविताएँ अपना विशिष्ट स्थान रखती हैं जहाँ प्रेम, प्रकृति, सौंदर्य की जैविक भंगिमाएँ श्रम, सवेदन, सहजता और पीड़ा-सघर्ष को जिस

“व्यजनात्मक” ढंग से प्रस्तुत करती है, वह अपने में एक “प्रतिविश्य” की ही रचना है। यदि ऐतिहासिक दृष्टि से देखे तो निराशा नागार्जुन और त्रिलोचन की इस परम्परा को विजेन्द्र ने आगे बढ़ाया है उसे नया ‘अर्थ’ एवं सदर्भ दिया है।

उपर्युक्त विवेचन से एक बात यह स्पष्ट होती है कि विजेन्द्र ‘कविता’ को मात्र मोरजन शाब्दिक व्यापार और बड़बोलेपन (भौकना) के रूप में न लेकर उसे उसकी पूरी “अस्मिता” और “अर्थवत्ता” के साथ ग्रहण करते हैं। उनका स्पष्ट कथन है

कवि कभी मरता नहीं
कवि कभी भौकता नहीं
भौकने और रचना में फर्क है

(ये आकृतियाँ तुम्हारी, पृ०७०)

और दूसरी ओर—

मैंने/खूब चाहा/
ऐसे गीत लिख सकूँ
जिन्हें तुम/गा सको
जो तुम्हारी छाँवों की तरह सख्ता
और होठों की तरह लाल हो
जो/अँधेरे कठघरे में
मौन गाएँ जा सके।’

(चेत की ताल टहनी पृ०६८)

अस्तु, विजेन्द्र के रचना-सत्कार को अतः अनुशासनीय दृष्टि से देखने पर यह स्पष्ट होता है कि वे विचार-संवेदन के भिन्न आयामों को रचनात्मक अर्थवत्ता देते हैं और विज्ञान बोध के सम्भावित प्रभाव को अपनी रचनात्मकता में “अर्थ” देते हैं। यह विचार के गतिशील रूप को प्रमुप्यता देते हैं और संवेदना के गहरे स्तरों का अर्थ देते हैं। विचार और संवेदन का समीकरण विजेन्द्र के यहाँ एक ‘सहज’ रूप में प्राप्त होता है और भविष्य में यह ‘सहजता’ चिंतन के भिन्न आयामों से और भी अधिक ‘अर्थवत्’ और ‘व्यापक’ हो सकेंगी, ऐसी मुझे आशा है।

□

जयसिंह 'नीरज': विचार संवेदन के कवि

समकालीन कविता के विकास एवं उसको व्यापक परिप्रेक्ष्य देने में हिंदी प्रदेश के सभी प्रान्तों ने अपना योगदान किया है। इसी संदर्भ में राजस्थान के कवियों ने अपने तरीके से नयी कविता की वह जमीन प्रस्तुत की जिस पर राजस्थान की ही नहीं बल्कि समस्त हिंदी प्रदेश की कविता को 'गति' प्राप्त हुई। मेरे लिए प्रत्येक प्रांत का रचनाकार हिंदी का रचनाकार है, वह किसी विशेष प्रांत या प्रदेश का रचनाकार नहीं है। प्रांतीयता, प्रादेशिकता तथा आचलिकता में साहित्य को बांटना एक ऐसी खतरनाक प्रवृत्ति है जो साहित्य के राष्ट्रीय एवं अन्तर्राष्ट्रीय रूप पर कुठाराघात है। इस दृष्टि से, आज के हमारे साहित्य को प्रांतीयता के इस खतरे में बचाना होगा। इस दृष्टि से राजस्थान के कवि पूरे हिंदी प्रदेश के कवि हैं, मैं तो यह कहूँगा कि वे भारतीय कवि हैं। यही बात अन्य प्रांतों-प्रदेशों के लिए भी मत्य है।

नयी कविता के आरम्भकाल में राजस्थान के अनेक कवियों ने हिंदी प्रदेश की कविता-धारा में अपनी धारा को प्रवाहित किया और नंद चतुर्वेदी, जयसिंह नीरज, भारतरत्न भार्गव ऋतुराज, तारा प्रकाश जोशी आदि कवियों की पंक्ति ने अपने-अपने तरीके में हिंदी काव्य को 'गति' एवं 'अर्थ' प्रदान किया। यहाँ पर मैं जयसिंह 'नीरज' की काव्य-यात्रा को इसी दृष्टि से लेना चाहूँगा जिन्होंने राजस्थान में वह आधारभूमि रखी (इसमें उपर्युक्त कवि भी शामिल हैं) जो अपने में निरपेक्ष नहीं है, बल्कि उनका सापेक्ष संबंध पूरी समकालीन कविता में है।

जयसिंह नीरज क रचना समार में गुजरत हुए एक बात जा स्पष्ट लक्षित होती है वह है उनकी रचनात्मकता का क्रमिक विकास जो द्वन्द्वात्मक है क्योंकि उनके तीन कविता संग्रह 'नील जल साईं परछाइयाँ' (१९६३) 'दुखान्त समारोह' (१९७१) तथा 'दाणी का आदमी' (१९८५) और इधर कुछ नाजा कविताएँ जा पत्र पत्रिकाओं में प्रकाशित हुई हैं उनके आधार पर यह कहा जा सकता है कि कवि नील जल में नयी कविता के अन्तर्गत में झूझते मन स्थितियाँ और मनादशाओं में मगवार हो ठमस उबरने की छटपटाहट में लगा हुआ है तभी यह कहता है

अतरगुहाओं के अस्पताल में

रागी मन

बाहर आने को पाटता है कपाट

ताड़ता है दीवार पर दीवार

(नील जल पृ० ४३)

उसके बाद रवि 'कपाट' ताड़कर बाहर आता है और 'दुखान्त समारोह' में बाह्य का द्वन्द्व मुख्य होता है और यथाथ का समकालीन परिदृश्य आदमी के मध्य तथा मुह बाण 'अधकार' के बीच अपना रास्ता खोज रहा है। दूसरी ओर इस संग्रह में यथाथ का यह भाग पक्ष है जो आंतरिक है जहाँ कवि चित्र संगीत 'नीलजल साईं परछाइयाँ' में होता है। यथार्थ और सवेदना के ये दोनों पक्ष नागज की काव्य यात्रा के दो पक्ष हैं जो एक दूसरे के पूरक हैं। तीसरा संग्रह 'दाणी का आदमी' में 'दुखान्त समारोह' का यथार्थ बाध यहाँ पर व्यापक संदर्भ प्राप्त करता है जो गांव व जनपदीय मनुष्य की व्यथा कथा है वह सवेदना और सत्य के स्तर पर अधिक 'अधवान' है। 'पांच कुम्हार' तथा 'मरलु खतरा' यहाँ मात्र पात्र नहीं हैं बल्कि पूरे वर्ग (श्रम) के प्रतीक हैं। यहाँ पर नीरज सवेदना के स्तर पर विचार के भिन्न आयामों का भाग्य अर्थ न्व है जिसका संकलन में आगे करूँगा। इसी संदर्भ में एक तथ्य यह भाग नजर आता है कि नीरज के सवेदना समार में चित्र संगीत तथा गिन्य के आशया एवं स्थाकारों का जो समावेश उनकी रचनात्मकता का 'गति' दे रहा था प्रथम यह कहूँ कि उनके रचना समार का एक नया आयाम दे रहा था यह 'दाणी का आदमी' में पृष्ठभूमि में घना गया है। इसका यह अर्थ नहीं कि यह पक्ष नुप्राप्त हो गया है वह ही भी नहीं मरना क्योंकि नागज के साथ सवेदन में कलाओं के अन्तर संगठन का अपना भूमिका है। यह आशय मात्र यह है कि

समकालीन कविता में यह 'मवाद' का पक्ष कुछ ही कवियाँ हैं, अतः इसके बहुमुखी विकास की आशा मुझे नीरज से है—इसी से मात्र मेरा यह प्रस्ताव है।

नीरज की काव्य यात्रा का यह विहंगम रूप यह मिद्ध करता है कि कवि की सृजन-प्रक्रिया सरल रेखा की न होकर वक्र स्वभाव की है जो लगातार अपने को तोड़ती चल रही है और इससे टूटने की प्रक्रिया में वह यथार्थ के भिन्न रूपों से टकरा भी रहे हैं और कहीं-कहीं जुड़ भी रहे हैं। यह जुड़ना और टूटना सृजन-प्रक्रिया को गति देता है। कवि खरा "टूँठ" नहीं है, वह द्वन्द्व से गुजरता हुआ स्वयं अपने को ही 'उघाड़' रहा है -

"नया कदम रखने को। अवसर ताक रहा हूँ। तूफाना को कौन दिरा दूँ। यह आजमा रहा हूँ। दुनिया को क्या। स्वयं को उघाड़ता हूँ।"

(नील जल पृ० २५ व ७२)

यह अपने को "उघाड़ना" एकांतिक नहीं है जो 'अस्तित्ववादी' हो क्योंकि नीरज अस्तित्ववाद के रूपाकारों और आशयों को यदा-कदा लेते तो अवश्य है, पर उन्हें "स्व" तक सीमित नहीं करते हैं, यरनू वे इसके द्वारा 'आदमी' के अंतर में घुसना चाहते हैं क्योंकि उनका यह मानना है

"सचमुच आदमी के अंतर

में घुसने का

अवसर देती है कविता" (ढाणी का आदमी, पृ० ७०)

स्पष्ट है कि कविता का रिरता 'आदमी' से है जो मात्र 'स्व' नहीं है पर 'स्व' और 'पर' का एक जैविक रूप है। 'आदमी' एक व्यापक प्रत्यय है। नीरज आदमी के इसी प्रत्यय को, उसकी संवेदनाओं, राक्षसों तथा आकाशाओं को इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं जिसमें मानव की जिजीविषा उसके ऐतिहासिक सदर्भ में उजागर होती है। उनकी अधिकांश रचनाओं में जिदगी जीने की भरपूर लालसा है (ढाणी का आदमी, पृ० २०) तथा ऐतिहासिक प्रक्रिया में उनकी एक निरंतरता है जो गणेश्वर से मिश्र के पिरामिडों तक एक 'पुल' बनाए हुए है तथा दूसरी ओर 'समय' कविता संवेदना तथा विचार के स्तर पर समय के भिन्न खण्डों (वर्तमान, अतीत व भविष्य) में आदमी के द्वन्द्व को साकार करती हुई, अतः में काल के चक्राकार रूप में 'आदमी' (में) की निरन्तर होने वाली प्रक्रिया में उद्भूत काल को भी पीछे

छोड़ देने का साहस असल में 'समर्प' 'ऊर्जा' को ही सकेतित करती है-

मिल जाऊँगा इस भिट्टी में
खाद बनने के लिए
और फिर जन्म लूँगा
कोपल की तरह
तुम्हें पीछे छोड़ता हुआ
समय। तुम याद रखना
उस घड़ी का ।

नीरज की यह कविता उनके प्रौढ़ चिन्तन एवं मवेदन का प्रतिरूप है और ऐसी कुछ कविताएँ (जो प्रकाशित अप्रकाशित हैं उन्हें भी में ले रहा हूँ) जो इधर लिखी गयी हैं, उनके सदर्थ को मैंने निर्धारित करने का प्रयत्न किया है। "गणेश्वर संस्कृति" कविता में ताम्रयुग तथा आखेटक युग से लेकर काल का जो गतिशील रूप मिश्र, मोहनजोदड़ों तक आता है, उसे कवि आज के अणु युग तक लाता है-यह पूरी दीर्घकालीन यात्रा इस आराका में समाप्त होती है जो कवि के बृहद् आशय या सरोकार को व्यक्त करती है -

गणेश्वर से लेकर। मिश्र के पिरामिडों तक। खड़ा कर दिया है। तुमने एक पुल। इस पुल से। यहाँ तक पहुँच गये हम। तीर और भालों के आगे। अणु की भिट्टियों तक। क्या वाकई साक्षी होगा विनाश का। यह मोन पहाड़ और। ये टिमटिमाते हुए तारे।" (ढाणों का आदमी पृ० ७७-७८)

इस कविता का (और 'समय' का भी) सौंदर्य उसी समय उजागर होगा जब हम उत्खनन तथा पुरातत्व के सदर्थों को ठीक प्रकार से समझ सकें तथा 'समय' कविता का सौंदर्य भी उसी समय उद्घाटित होगा जब हम जीवन के द्वन्द्व को काल की मापेक्षता में समझे तथा काल से भी मुठभेड़ करने का साहस जुटा सकें।

काल के व्यापक प्रत्यय में 'वर्तमान' वह प्रतीति बिंदु है जहाँ से रचनाकार अतीत और भविष्य को फकड़ने का प्रयत्न करता है। 'वर्तमान' पर पैर जमाएँ बगैर हम काल का सही परिदृश्य उपस्थित नहीं कर सकते हैं, इसी से वर्तमान के दबावों से रचनाकार यथार्थ के उस रूप को प्रस्तुत करता है जो उसके चारों ओर घट रहा है। शमशेर की शब्दावली में कहे तो

वह कटुतिक्त स्थितियाँ स टकराता है तथा सघर्षशील चेतना का 'अर्थ' प्रदान करता है। 'दु खान्त समारोह' तथा 'ढाणी का आदमी' की अनेक कविताएँ कवि की सघर्षशील चेतना का तथा स्वतंत्रता के वाद नगर और गाँव की विसंगति विद्वपता तथा भूख का एक एस 'समारोह' के रूप में प्रस्तुत करती है जिसमें राजनीति समाज अर्थनीति मिथक भीड़ तथा आम आदमी का दर्द इस प्रकार घुलमिल गए हैं कि भारतीय समाज का एक विडम्बनापूर्ण चित्र उभरकर सामने आता है। अधिकार का दिकीय विस्तार सारे देश को अपनी गिरफ्त में लिए हुए है। नोरज के काव्य में यह 'अधिकार' एक 'आधिरूप' है जो आज की कविता के केन्द्र में है। मुक्तिबोध का 'अधेरा' एक ऐसा ही आधिरूप है जो अन्यन्त विस्तारवाला है जिसमें भिन्न प्रकार की घटनाएँ घटित हाती हैं। नोरज के यहाँ यह 'अधिकार' उतना विस्तृत नहीं है जितना मुक्तिबोध में तथा अन्य समकालीनों में। यहाँ इन्कलाब का अर्थ बदल गया है और जनता कटपुतली के धागे में बंधी है

“बदल गया है। इन्कलाब का अर्थ। कटपुतली के धागे से।
बन्धी है जनता। पर सुनता नहीं कोई। अधिकार। चारों ओर अधिकार।

(दु खान्त समारोह)

दु खान्त समारोह में अनेक दृश्य एक के बाद एक आते हैं और इन दृश्यों के क्रम में विचार का तंतु उन्ह जाड़ता है और ये सभी दृश्य मिलकर एक 'महादृश्य' का निर्माण करते हैं। कवि इस 'महादृश्य' के क्रम को तोड़ना चाहता है, वह तिलमिला उठता है और कह उठता है जो भावों सम्बन्ध को व्यक्त करता है—

बस करा। बस करो॥
सीलचद पेड़ियाँ हो नहीं
सकते हैं अदने लोग
सन्नाटे की भी एक आवाज है
अधिकार को बेधती है हरदम
चुप्पी साधे एक हुजूम
सचमुच बाढ़ किसी को। नहीं बख्शाती
तब यह तेइस वर्षाव्य समारोह
और भी दु खान्त होगा।

(पृ० ४६)

'ढाणी का आदमी' की कविताएँ सरचना की दृष्टि से अधिक प्रभावों

है क्योंकि अनेक कविताएँ यथार्थ के त्रासद भयावह तथा कचोटने वाले रूप को बखूबी सकेंतित करती हैं। कुछ कविताओं में वीभत्स दृश्यों का समायोजन यथार्थ के दर्श को गहराता है और कविता का जहाँ व्यजनात्मक बनाता है वही अर्थ को दूरगामी प्रभावा तक ले जाता है। गाँव और जनपद यहाँ माध्यम है इस दर्श को गहराने के लिए। इस दृष्टि से 'मौत' कविता (और भी है) मुझे उत्कृष्ट प्रभावी मारक और मर्म को स्पर्श करने वाली लगी। घटना एक आदमी की है जो बस ट्रक के नीचे आकर मृत्यु को प्राप्त होता है और उस लाश को देखकर पहले कौवा की जमात फिर कुत्ते का समूह और अंत में गिद्धा के समूह ने उस लाश को खाकर खत्म कर दिया। यहाँ तक कवि संध हुए रूप से पूरे परिदृश्य को एक व्यजनात्मक चित्र के रूप में उभारता है और अंत में इस पूरी घटना को बचे हुए एक 'खूनी चिकत्ते' में केंद्रित कर निद्ध के व्यापक व्यंग्यार्थ को सकेंतित करता है और 'आम आदमी' की ट्रेजडी को व्यक्त करता है -

“थोड़ी ही देर में न लाश रही। न माँस के लोथड़े। केवल सड़क के बीच एक खूनी। चिकत्ता रोष था। कौवे नीम पर बैठे चोंच लड़ा रहे थे। कुत्ते मिट्टी में पड़े सुस्ता रहे। और गिद्धों की जमात। बुढ़े नेताओं की तरह। चितन में मग्न थी।” (ढाणी का आदमी, पृ० २२)

इस कविता का सौंदर्य “खुले अंत” (ओपन एंड) के कारण है जो पाठक को अर्थ की भिन्न दिशाओं की ओर ले जाता है। इसी प्रकार खून का चिटख-चिटख कर जलना एक “माजिशा भरी शैतान पीढ़ी” को ही पसंद आ सकता है (पृ० २४)। यह कथन आज के राष्ट्रीय-अन्तराष्ट्रीय सदर्प में कितना सटीक है और कितना साकेंतिक? आज की पूरी शिक्षा व्यवस्था पर एक व्यंग्य उस समय उभरता है जब “गाँव में खुलने वाले मिडिल स्कूल की चर्चा सुन। दाढ़ी बड़े हुए चेहरे और पीले दाँतो का। भूगोल कुछ और फँस जाता है।” (पृ० २४) नीरज-काव्य में स्थितियों की विडम्बना अक्सर ‘पात्रों के द्वारा व्यक्त होती है जिसमें व्यंग्य और कचोट की काट अन्तर्ध्याप्त रहती है।

जयसिंह नीरज की काव्य-यात्रा (जो अभी गति पर है) का एक महत्त्वपूर्ण पक्ष संवेदनाओं और दृश्यों का वह सिलसिला है जो उनकी कविताओं को आंतरिक ‘अर्थवता’ देता है। यह यथार्थ का आंतरिक या संवेदनात्मक पक्ष है। ये कविताएँ जीवन के यथार्थ को मात्र बाह्य द्वन्द्व तक

मीमित न कर उन्हें जीवन के सबदानात्मक आशया से जोड़ती है और यहाँ पर कवि संगीत चित्रकला, प्रकृति प्रेम सौंदर्य और पारिवारिक विम्वल के द्वारा यथार्थ, सवेदना और विचार के त्रिकोण को न्यूनाधिक रूप में "अर्थ" देता है। यह "अर्थ" देने की प्रक्रिया प्रेक्षण और वस्तुआ के मही निर्धारण में देखी जा सकती है। यदि गहराई से देखा जाए तो इन कविताओं में प्रेक्षण, अनुभव और विचार की एक ऐसी अतः सलिला प्रवाहित प्राप्त होती है जो किसी न किसी स्तर पर हमारे मर्म और सवेदन को गहरे छू जाती है। इस दृष्टि से, मेरी नजरों में सवेदनाओं का कवि मानता हूँ जिसकी अभिव्यक्ति में "सहजता" है जो आज की कविता का एक मुख्य स्वर है। इस सहजता में झकझोरने की ताकत है जीवन जीने की एक अदम्य आकांक्षा है। कवि 'वचन' के आधरूप के द्वारा एक "जीवन रहस्य" को अर्थ देता है तथा इस रहस्य में 'पत्थर' आदमी नाम सा पिघलकर, बहने लगता है बच्चा के माँ और पुत्र, पोती, तथा दौहित्र के नाम से यह वचन बार-बार लौटता है और सारा शरीर झकास उठता है सितार की तरह"। (दाणी का आदमी पृ० १५-१६) यह कविता जहाँ सम्बन्धों के चक्राकार रूप को अर्थ देती है, वही सवेदना की तरलता से 'पत्थर आदमी' मोम सा पिघलने लगता है। यह 'मोम सा पिघलना एक' मनोवैज्ञानिक क्रिया है जिसे पूरी तरह से व्याख्यायित नहीं किया जा सकता है, इसे "महसूस" किया जा सकता है। यही नहीं, ऐसी कविताएँ एक अन्य तथ्य की ओर ध्यान ले जाती हैं कि जिदगी एक शहद की घूँट है जिसे बूँद-बूँद पीने से सवेदना का सारा जीवन हो उठता है

"जिदगी एक नायाब गुलदस्ता है

तुम जान लो इसका रंग रहस्य

और फिर एक-एक बूँद

पीते जाओ शहद की

बाकई शहद की घूँट है जिदगी।" (दाणी का आदमी, पृ० ३८)

नजर के काव्य में यदि "शहद" है तो वहाँ कटुतिक्त "विष" भी है। जीवन के ये दोनों पक्ष उसकी सवेदना के अंग हैं। सवेदना का यह तत्त्व बेचैन करने वाला रूप कवि में प्राप्त होता है, लेकिन यह सवेदना सहलाती नहीं है, बल्कि बेचैन करती है आपके पूरे अस्तित्व का नितांत दूसरे स्तर पर

ऑंदोलित करती है। इस दृष्टि में 'होरी का पाता' कविता जहाँ स्मृति और परिदृश्य की विडबना को गहराती है वही 'गोदान' के पात्रों के द्वारा सवेदना के तित्क रूप को व्यंजित करती है। यह सवेदना का जनवादी रूप है जो अलग प्रकार के सौंदर्य बोध को प्रस्तुत करता है। यह कविता शहर और गाँव के विलोम चित्रा के द्वारा सवेदना को झकझोरती है। गोबर और झुनिया महानगर में आकर बसते हैं और महानगर में उनके पुत्र का जन्म होता है। इस घटना का व्यंग्यीकरण नितात दूसरे स्तर की सवेदना को जागृत करता है

"दरअसल होरी के पोते ने। महानगर में जन्म लिया। न थालों बजी न चौक पूजा। न जच्चा गबी। भोटिया दर्द से कराहती रही। गोबर भय और उल्लास के बीच झूलता रहा।"

(पृ० ५२)

सामान्य रूप से, नीरज के रचना ससार में ये दोनों पक्ष जहाँ तक सवेदना का प्रश्न है एक दूसरे के पूरक हैं क्योंकि सवेदना के अनेक आयाम होते हैं। ऐसी भिन्न प्रकार की सवेदनाएँ 'सहज' सवेदनीय होती हैं वहाँ व्यर्थ की जटिलता एवं विदूषीकरण की गुजाइश नहीं रहती है। प्रेम, प्रकृति, तथा पारिवारिक आशया को कवि इसी रूप में लेता है और उनके रूपांतरण में "सहजता" को बनाए रखता है। यह "सहजता" सौंदर्य और परिदृश्य को अपने अन्दर समेट लेना चाहती है ठीक उसी प्रकार जैसे "ऑँखे फिश एंगिल में समो लेन/चाहती थी सम्पूर्ण सौंदर्य" (समय कविता)। यहाँ पर 'फिश एंगिल' का प्रयोग नितात नए प्रकार का है जो रचना-दृष्टि के लम्बपरक विस्तार को व्यजनात्मक 'अर्थ' प्रदान करती है। कवि वस्तुओं और परिदृश्यों को 'एहसास' के धरातल पर ग्रहण करता है और प्रभाववादी रुझान का अवसर परिचय देता है। कवि की ऐसी रचनाएँ [राज-सवेदन के आयामों को विम्बित करने में मफल हुई हैं। "माधवी लता" कविता इसी तत्त्व को साकेतिक रूप में व्यक्त करती है जहाँ 'मे' सचमुच 'मे' हो जाता है और कवि को लगता है

मे जहाँ भी होता हूँ

नम मेरे साथ होती हो

एक मुगन्धभरी मुस्कान के साथ
माधवी लता। आ माधवी लता॥

अमृत म, कवि नीरज का रचना समार इसी राग-संवेदन का रचना ससार है जो हम यथार्थ के सदृशों में दिखाई देता है। यहाँ पर मैं उनका इसी पक्ष को चित्रकला, मूर्तिकला संगीत आदि के रूपाकार और आशयों में भी पाता हूँ। जैसा कि मैं कह आया हूँ कि नीरज की सृजनात्मकता में इन विषयों और आशयों का अपना महत्त्व है क्योंकि आधुनिक हिंदी कविता में इस क्षेत्र को इने-गिन कवियों ने ही 'अर्थ' दिया है (जैसे शमशेर, जगदीश गुप्त, महादेवी वर्मा, बलदेव वर्मा) और नीरज में यह 'क्षेत्र' अनेक सम्भावनाओं की सृष्टि करता है। उनके संग्रहों में ऐसी अनेक कविताएँ हैं और यही नहीं उनकी लघु कविताओं में भी इनका विषयात्मक प्रयोग होता है। राग, रूप, स्पर्श, लहर, तरंग, और नदी आदि में उनका "कलाबोध" किसी न किसी रूप में व्यक्त होता है। राहनाई, वाद्ययंत्र, नृत्य तथा मूर्ति के रूपाकार उनकी कविताओं में स्वतंत्र एवं सापेक्ष दोनों रूपों में देखे जा सकते हैं। यहाँ पर प्रभाववादी रुझान भी अक्सर दिखाई देता है जहाँ पर कवि राग, प्रकाश और वातावरण के आपसी रिश्ते को यदा-कदा मकेतित करता है। स्वर, लय ताल, दद, आलाप, रंग प्रवाह तथा ध्वनियों का समार नीरज की कविताओं को एक नये प्रकार की ताजगी देता है। इस ताजगी में एक सहजता है जो बाह्य प्रभावों को अक्सर अभ्यांतरीकृत कर उसे संवेदना और 'राग' का हिस्सा बन देता है। दृश्य, परिदृश्य, घटना और गति का यह द्वन्द्व नीरज की कविता को एक अपना "अर्थ" देता है। एक उदाहरण सितार वादन का लें जो 'सहज' रूप में पूरे परिदृश्य को मूर्तिमान कर गति, ताल, स्वर और राग के आपसी सम्यन्ध को 'अर्थ' देता है:

"बज रहा है सितार। स्वरों का आरोह-अवरोह। लय और गति एकाकार। झनझन झनझनाहट। विलम्बित, गति विस्तार। द्रुत झाले से राग की समापन। चरम सुख-रस। थम गया तूफान।

(दु.खांत समारोह)

नीरज के काव्य में इस प्रकार के अनेक उदाहरण हैं जहाँ नृत्य, संगीत, मूर्तिकला, चित्रकला के विषय और आशय कवि की रचनात्मकता को गति देते हैं, ये चित्र एकांतिक नहीं हैं, वरन् उनका सम्यन्ध किसी न किसी मानवीय संवेदना और यथार्थ से है। कुछ और पंक्तियाँ लें:-

1. खाली केनवास पर कितनी ही रेखाएँ/ अस्पष्ट रग शयन/ वर्तमान का कही पता नहीं। कल से वह भी कुकुरमुत्ते सा। ठर आयेगा इस केनवास पर। केवल कलपाने के लिए"

(यथार्थ का सूक्ष्म दरा)

2. कितने ही वर्षों से शृंगारे बैठी है। बणी-ठणी। एक ही मुद्रा में। मोनालिजा का निस्सीम दर्द।

(विडम्बित स्थिति का सकेत)

मैंने उपर्युक्त उदाहरणों के द्वारा यह स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है कि नीरज काव्य में कलाआ का यह अन्तरमवाद नितांत एकांतिक नहीं है उनके द्वारा कवि सवेदना और कभी कभी यथार्थ के दरा का उमकी विडम्बना को 'साकेतिक' रूप में प्रस्तुत करता है। ऐसी रचनाआ का यदि हम समग्र रूप से लें तो यह कह सकता हूँ कि नीरज काव्य का यह एक ऐसा पक्ष है जो समकालीन कविता की एक प्रवृत्ति का रूप है—एक ऐसा आयाम जिसकी अनेक सम्भावनाएँ हैं।

इधर कुछ वर्षों से नीरज की लम्बी कविताओं से गुजरा हूँ (यथा समय, तिस्ता, तथा "माधवी लता") तो स्पष्ट रूप से पाता हूँ कि कवि की रचनात्मकता और उमके साच-सवेदन में अपेक्षाकृत अधिक घनत्व और प्रौढ़ता आयी है जिसका आरम्भ हम 'दु खान्त समागेह' तथा 'गणेश्वर सस्कृति' आदि कविताओं में पाते हैं। 'समय' 'तिस्ता' तथा 'माधवी लता' कविताओं की सरचना में गिधिलता नहीं है वरन् वेचारिक सवेदना का एक ऐसा "कसाव" है जो पूरी सरचना को क्रमिक गति एवं विकास देता है। 'समय' तथा 'तिस्ता' कविताएँ इस दृष्टि से महत्वपूर्ण रचनाएँ हैं जहाँ काल, दृश्य, घटना और सवेदन के स्वरा का इस प्रकार गहरा स्पर्श किया गया है कि पूरी कविता पढ़कर पाठक कुछ माचने एवं सवेदित हान का विवश हो जाता है जो 'आरोपित' न होकर "महज" रूप में हमारे सोच-सवेदन को आदोलित करती है। 'तिस्ता' कविता में प्रकृति का दिर्काय विस्तार तथा 'तिस्ता' का अर्थ रूपांतरण (शक्तिरूप) तथा अन में उमे जन-पापिता के रूप में एक सास्कृतिक विम्ब में उभारना पूरी कविता का व्यापक अर्थ सदर्थ प्रदान करता है -

"समय का टुकड़ा/ खिसक गया है मेरे हाथ से/ इकाई बना/
खड़ा रहा पुल सस्कृति पर/ तुम जन को पोषती/ अनेक जलाधारों को

अपने में समोती/ बढ़ी जा रही हो/ अथाह समुद्र की ओर/ तिस्ता! ओ प्रिय तिस्ता।”

इसी प्रकार, “समय” कविता काल के विकास एवं द्वन्द्व को मानवीय द्वन्द्व (आयुक्रम) की समानान्तरता में प्रस्तुत कर, अन्त में व्यक्ति की अतहीन क्रमिकता और -‘काल’ को भी ललकारने और उसे पीछे छोड़ने की चुनौती, पूरी कविता की संरचना को “मधुर्य-सवेदना” में भर देती है और मेरी दृष्टि से, इस कविता का यही ‘सहज’ मानवीय सदर्भ है -

“मिल जाऊँगा इस मिट्टी में/ खाद बनने के लिए/ और फिर जन्म लूँगा। कोंपल की तरह/ फिर एक दिन दौड़ूँगा/ अरबी घोड़े की तरह/ तुम्हें पीछे छोड़ता हुआ/ समय तुम याद रखना/ उस घड़ी को।”

समग्र रूप से, नीरज-काव्य के अनुशीलन से एक बात स्पष्ट लक्षित होती है कि कवि लगातार विचार संवेदन के भिन्न आयामों (मनोदशाओं, काल, यथार्थ, आंतरिक यथार्थ, प्रकृति, प्रेम एवं कलाओं के अंतर्संवाद) से टकराता रहा है और सदैव अपने को द्वन्द्वात्मक गति के द्वारा विकसित करता रहा है और यह विकास अब भी थमा नहीं है।

□

किशोर काबरा का काव्य : एक अंतःअनुशासनीय विवेचन

समकालीन कविता के व्यापक परिप्रेक्ष्य में अनेक प्रवृत्तियाँ समानान्तर रूप से चल रही हैं जो यथार्थ और संवेदना के धिन्न आयासों में टकरा रही हैं। इनमें से एक प्रमुख प्रवृत्ति मिथकीय अर्थरूपतरण की है। एलियाड में आद्य-चिंतन में प्रतीकान्वयन की महत्ता को स्वीकार करते हुए मिथको का जो निरूपण किया है उसके अनुसार जातीय साइको में प्रतीक कभी गायब नहीं होता बल्कि वह बराबर नए संदर्भों में व्याख्यायित होता है। इसे ही मिथक-काल कहते हैं जो "महाकाल" का रूप है। काल के इतिहास बांध में मिथक घुलकर इतिहास तथा धर्म दर्शन के प्रतीक-रूपा में डलकर नैतिक औचित्यीकरण एवं इतिहासिक व्याख्यान करने लगते हैं। यही मिथक की लोचनवृत्ति है। इस दृष्टि से आधुनिक काव्य में मिथका का प्रयोग इसी तथ्य को उजागर करता है कि इनके द्वारा कवि अपने समय की समस्याओं अवधारणाओं और भिन्न प्रकार के द्वन्द्वों को अर्थ देता है। इस प्रकार ये प्रतीक, मिथक आद्यरूप तथा आद्यपैटर्न के द्वारा यथार्थ और सत्य को संकेतित करते हैं। मेथिलीदारण गुप्त से लेकर आज तक मिथका का जो "दोहन" हुआ है वह समय-समय के अनुसार हुआ है। इसी में मिथक का अर्थरूपतरण द्वन्द्वात्मक है। आधुनिक काव्य में मिथक चक्र के केंद्र में मुख्य रूप से राम और कृष्ण गाथाएँ रही हैं जिनका समय-समय पर संदर्भ रहा है। इस संदर्भ में एक महत्वपूर्ण बात यह है कि महाभारत के प्रसंगों को आधुनिक युग की विडम्बनाओं संघर्षों तथा विमर्शितियों के लिए अधिक

प्रयुक्त किया गया जबकि रामायण के प्रसंगों को अपेक्षाकृत कम। इसका कारण मेरी दृष्टि से यह है कि महाभारत सघर्षगत यथार्थ के ज्यादा निकट है जबकि रामायण आदर्शाकृत यथार्थ के अधिक निकट है। जातीय मनस् में ये दाना यथार्थ के पक्ष इस प्रकार समझें हुए हैं कि उन्हें प्राग् इतिहास कहकर टाला नहीं जा सकता है। समकालीन कविता में विनय बलदेव वशी किशोर कावरा जगदीश चतुर्वेदी, रामदेव आचार्य, जगदीश गुप्त आदि ऐसे कवि हैं जिन्होंने अपने तरीके से मिथकीय अर्थ-रूपांतर का गति दी है। विनय में चितन का आग्रह अधिक है बलदेव वशी में विचार संवेदन के भिन्न आयाम हैं तथा डॉ० किशोर कावरा के वस्तु सकलन में विचार भाव तथा संवेदना का एक तरल प्रवहमान रूप है जो अपने में विशिष्ट है। डॉ० किशोर कावरा ने मिथकीय सदमों को इसी रूप में लिया है जो नए सदमों के साथ हमारे सामने आते हैं। आलाचका व पाठका का ध्यान डॉ० कावरा पर कम हो गया है और विरोधरूप से उनके मिथक काव्य को लेकर। इस आलेख में मैं उनके मिथक काव्य के समग्र विवेचन एवं मूल्यांकन का प्रस्तुत करने का प्रयत्न करूँगा।

डॉ० कावरा के मिथक काव्य के कंठ में महाभारत के प्रसंग अधिक हैं। (परिताप के पाँच क्षण नरो व कुजरा व तथा उत्तर महाभारत) तथा रामायण के अपेक्षाकृत काफी कम। मात्र उनका खण्ड काव्य "धनुष भग"। इससे एक बात यह स्पष्ट होती है कि कवि के मानस में महाभारत के प्रसंग समकालीन यथार्थ का गहराने में अधिक कारगर हैं, तभी वह इनके इतिवृत्ता में वैचारिक एवं संवेदनात्मक सदमों का संकेतित करता है, और वह भी "सहज" संवेदनीय नाटकीय भाषिक संरचना के द्वारा। इस भाषिक संरचना में पात्रों, घटनाओं, स्मृति विम्बा तथा वैचारिक द्वन्द्वों का एक ऐसा ताना-बाना है जो पाठक को बाँधे रखता है। इस प्रक्रिया में लयबद्ध छंद का भिन्न प्रयोग है जो अधिकतर नवीन छंद हैं, पारम्परिक भी हैं, पर अपेक्षाकृत कम। वस्तु संयोजन में शब्द और अर्थ का यह लयात्मक संयोजन उनके काव्यों को नीरस, आरोपित तथा कृत्रिम नहीं होने देता है। यह सही है कि इन काव्यों में स्मृति-चित्र अधिक हैं, और कभी-कभी उनमें पुनरावृत्ति के भी दर्शन होते हैं। यह पुनरावृत्ति उसी समय ज्ञात होगी जब उनके खण्डकाव्यों का क्रमागत रूप में पढ़ा जाएँ। कवि की लयात्मक संयोजना में दो प्रकार के वाक्य मूलतः आते हैं एक संक्षिप्त (न्यून

शब्द-समूह) तथा दूसरे अपेक्षाकृत दीर्घ सरचनावाले वाक्य ये दोनों प्रकार के वाक्य मयाजन, घटना तथा पात्र के द्वन्द्व के द्वारा "वस्तु" का साकेतिक विकास करते हैं, साकेतिक इसलिए कि स्मृतिचित्रा एवं बिम्बों के परिदृश्य से पात्र अतीत को वर्तमान प्रतीति बिन्दु पर पुनर्घटित करते हैं और इस प्रकार घटना-चक्र के द्वारा "काल" के परिदृश्य को अर्थ देते हैं। "नरो वा कुजगो वा" में समय के दरबार में द्रौपदी, अभिमन्यु आदि तथा "उत्तर महाभारत" में पाँच पांडवों तथा द्रौपदी के स्मृति-बिम्ब घटनात्मक होते हुए भी वैचारिक उद्वेलन प्रस्तुत करते हैं। घटना और विचार का यह द्वन्द्व सापेक्ष है अथवा घटनाएँ कभी-कभी वैचारिकता को गति देती हैं। उदाहरणरूप "उत्तर महाभारत" में अर्जुन कृष्ण को सम्बोधित कर युद्ध के द्वन्द्वात्मक रूप (वाद, प्रतिवाद सवाद) को आज भी ग्रामांगिक अर्थ देता है -

"युद्ध का वेदांत/आगे युद्ध को ही जन्म देगा/ युद्ध के मैदान में पैदा हुआ वेदांत/अपना सिर धुनेगा/युद्ध ही पैदा करेगा/वाद के, प्रतिवाद के, संवाद के--/तर्क के सब युद्ध/ शब्दों के निरंतर युद्ध।"

(पृ० १९८)

यदि गहराई से देखा जाए तो यह कथन परोक्षतः भविष्यान्मुख है जो आज का यथार्थ है-जैसे शीत-युद्ध (शब्द के निरंतर युद्ध) का यथार्थ। ऐसे अनेक कथन खण्डकाव्यों में बिखरे हुए हैं जो अतीत के माध्यम से वर्तमान के प्रश्नों, समस्याओं एवं विचारों से जूझते हैं। इसी प्रकार एकलव्य का यह कथन पूरे कलियुग के लिए कितना सत्य है, एक अतीत की घटना (अँगूठा काटना) पूरे युग पर आच्छादित हो गया-

"भरे कटे अँगूठे का अब दबदबा रहेगा,

पूरा कलियुग उमके नीचे दबा रहेगा।"

(नरो वा कुजगो वा, पृ० ९०)

इन सभी खण्डकाव्यों में पात्रों के मनोवैज्ञानिक पक्ष को और उसी के साथ -कहीं-कहीं जीवन, जगत, मृत्यु, धर्म, दर्शन तथा इतिहास के सदर्थों को इस प्रकार सङ्गठित किया गया है कि कथावस्तु के मयाजन में मात्र कथा ही नहीं कही गई है, वरन् उनमें यथार्थ और सत्य के भिन्न सदर्थ एवं आशय व्यञ्जित होते हैं। यह स्थिति हमें भीष्म, अम्बा, द्रोणाचार्य, भीता, निमि, द्रौपदी, भीम, धर्मराज, अर्जुन आदि पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व-चित्रण में प्राप्त होती है। इससे हुआ यह कि वस्तु मयाजन में विचार, घटना, द्वन्द्व

तथा चरित्राकन एक दूसरे में इस कदर एकीभूत हो गए हैं कि उन्हें शायद अलग नहीं किया जा सकता है। जहाँ तक नारी पात्र (द्रोपदी सीता अम्बा) का सम्बन्ध है उनमें कमावेश रूप में विद्रोह ग्लानि प्रतिरोध तथा आक्रमकता के जो दर्शन होते हैं वे पितृसत्ता के एकाधिकार को तथा उसके शोषक रूप को चुनौती देते हैं जो आज के 'नारी विम्व' को प्रक्षेपित करते हैं। अम्बा का भीष्म के प्रति द्रोपदी का द्रोण तथा कौरवा-पांडवा के प्रति जो आक्रोश एवं विद्रोह के स्वर हैं वे अधिकतर आज के कवि को आंदोलित करते रहे हैं। यह नारी विद्रोह का स्वर आधुनिक कविता में क्रमशः विकास प्राप्त करता है (मेथिलीशरण गुप्त से) और इस विकास को अर्थ देने वाले कवियों की परम्परा में किशोर काव्य भी आते हैं। यदि गहराई से देखा जाए तो ये कुछ नारी पात्र आद्यरूपात्मक प्रतीक हो गए हैं जिन्हें कवि अपनी मवेदना में बार-बार रूपायित करता है नए अर्थ मदर्भों के साथ। अम्बा का यह कथन (भीष्म के प्रति) एक उदाहरणरूप लिया जा सकता है -

धन्य हो तुम।

औरत उपहार में दना

तुम्हारी दमित कुंठा का

उजागर पक्ष है।

भाग सकते खुद नहीं

हो भाग के माधन

जरूरतमंद के अंत पुग में भजना

शायद तुम्हारा लक्ष्य है (परिताप के पाँच क्षण पृ० ६४)

इस प्रकार के अनेक भिन्न-भिन्न किशोर काव्य के काव्य में प्राप्त होते हैं। यहाँ पर मात्र एक संकेत पर्याप्त है।

मे किशोर काव्य की रचनात्मकता में कुछ ऐसे पक्षों को लेना चाहूँगा जो विचार-संवदन की दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं। मेरा आशय दो सदर्भों की ओर है एक कालबाध और दूसरे प्रेम-संवदन का रूप। ये दोनों पक्ष उनका काव्य में इस प्रकार गूँथे हुए हैं जो उनका विचार एवं संवदन के आयामों को प्रकट करते हैं।

किशोर काव्य में अपनी रचनात्मकता में काल को एक शक्ति के रूप में चित्रित किया है और उसकी मापेक्षता में "क्षण बोध", त्रिकाल (भूत-वर्तमान-भविष्य) तथा निर्यात की अवधारणाओं को रचनात्मक

सदर्भ दिया है। यदि गहराई से देखा जाए तो मिथकीय ट्रीटमट "महाकाल" को अर्थ देता है, क्योंकि जैसा कि मैं कह चुका हूँ कि मिथक काल "महाकाल" है जो बार-बार समय-मदर्भ के अनुसार पुनर्व्याख्यायित होता है। काल का यह अर्थ-रूपांतरण मूलतः कवि के अनुभव-विम्बों के द्वारा व्यक्त होता है जिसमें काल के सप्रत्यय का बोध परोक्षतः अन्तर्निहित रहता है। इसी सदर्भ में एक बात यह रही है कि कवि के बांध में काल का विम्ब नाटकीय रूप ग्रहण करता है, क्योंकि कवि पात्रों के सवाद या अन्तर्द्वन्द्व के दौरान यदा-कदा काल के भिन्न रूपों (शक्ति, नियति, त्रिकाल, मृत्यु आदि) को संकेतित करता है, जो उसकी सहज सवेदनीयता में वैचारिकता के घोल को प्रस्तुत करता है। "परिताप के पाँच क्षण" में भीष्म की इच्छा-मृत्यु भी काल के सामने नतशिर है जो परोक्षतः काल के शक्ति रूप को संकेतित करता है। अम्बा का यह कथन ले

मांह इच्छा मृत्यु के वरदान की तुमको अगर है
पूछती हूँ-
कोन कब तक लड़ सका है काल से?
जो नहीं दो बूँद सुख की पी सका अब तलक
इच्छित जिन्दगी के प्राण पनघट से
क्या उसे अमरत्व के घट मिल सकेंगे
मात्र इच्छा-मृत्यु के सुनमान मरघट से?"

(५-३३)

यही स्थिति समय-दरबार की है जिसके कटघरे में द्रोण की उपस्थिति है। वह समय जिसकी दृष्टि से कोई भी बचता नहीं है, वह सभी को देखता, परखता, सुनता है और "क्षणों की चलनी" से सत्य को छानता है - यहाँ पर सत्य समय-सापेक्ष है जो आनेवाली पीढ़ियों को प्रेरणा एवं गति देता है -

समय केवल देखता है, परखता है
और सुनता है सभी को
फिर क्षणों की चलनियों से छानता है सत्य को
और उसका आकलन करके
नए युग की अनागत पीढ़ियों को सोपता है।

(नरो वा कुजरो वा, पृ० ७५-७६)

काल का उपर्युक्त रूप परोक्षतः मानवीय अनुभव में "त्रिकाल" को

निरन्तरता को संकेतित करता है क्योंकि मानव की विकास यात्रा भूत वर्तमान और संभावना को एक क्रम में लाती है। चेतना की दृष्टि से काल के ये तीनों खण्ड सापेक्ष हैं लेकिन व्यक्ति या रचनाकार वर्तमान की प्रतीति बिंदु से अतीत को 'अर्थ' देता है और संभावना या भविष्य को अनुमानित करता है। इसी से वर्तमान प्रतीति बिंदु का मानवीय अनुभव में विशेष स्थान है। यही कारण है कि स्टेम ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक "टाइम एण्ड इर्टर्निटी" में वर्तमान बिंदु को 'अनंत अब' की मंजा दी है जहाँ पर खड़ा होकर व्यक्ति काल के परचणामी (भूत) एवं अग्रणामी (भविष्य) खण्डों को एक निरन्तरता बोध में अनुभव करता है। कवि ने इस वर्तमान बिंदु की महत्ता को मौलिक मत्स्यागधा के इस कथन में साकार किया है -

याद रखो

जिन्दगी का रथ नहीं कल पर टिका है।

आज की अवहलना कर

जो अतीतोन्मुख भविष्यान्मुख बना

दुर्भाग्य का राता हुआ-मा

इस धरा पर जी रहा है।

(परिताप के पाँच क्षण पृ० ३३)

कवि ने "उत्तर महाभारत" में स्वर्ग-यात्रा के तहत अंत में धर्मराज के सदर्थ में जो स्मृति (संस्मरण) का परिदृश्य उपस्थित किया है, वह कवि के नए प्रयोग को अर्थ देता है जो काल के परिदृश्य को एक व्यापक सदर्थ देता है

चरण जो आगे बढ़ा वह संस्मरण है,

चरण जो पीछे रहा, वह विस्मरण है।

संतुलित जिस जन्म में दोनों चरण हैं,

समझ लो, वह अन्त अंतिम संस्मरण है।

(उत्तर महाभारत, पृ० २२९)

यहाँ 'आगे', 'पीछे' का संतुलन परोक्षतः वर्तमान की सापेक्षता में अतीत और भविष्य का सम्यक्-संतुलन है जो मानव-जीवन का एक सार्वक सस्करण कहा जाना चाहिए। इस कालबोध के सदर्थ में "क्षण बोध" का अपना एक विशिष्ट महत्व काव्य के काव्य में है। चाहे वह गंगा हो, भीष्म अवा सीता हो या निमि-इन सभी पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व में क्षण का अपना एक अर्थवान् सदर्थ है। यदि गहराई से देखा जाए तो "परिताप के पाँच क्षण में" प्रत्येक क्षण काल के किसी न किसी खण्ड को अर्थ देता है

और पात्रों की स्मृति में घटनाएँ और पात्र अपनी गत्यात्मकता के द्वारा जीवन के भिन्न आयामों को उद्घाटित करती हैं। कवि की ये पंक्तियाँ सामान्यतः उपर्युक्त दृश्य को साकेतिक रूप में प्रकट करती हैं -

“युग बन गए अर्न्तजगत में
आह, पिछले पाँच पल
परिताप में डूबे भयानक पाँच पल।”

(पृ० ११)

द्रोण की मन स्थिति में सभी “कुछ थम गया था, एक क्षण, दो क्षण कई क्षण” यहाँ पर क्षण का रूप गत्यात्मक होते हुए भी स्थिर हो गया है, क्योंकि मनोवैज्ञानिक काल के सदर्थ में एक क्षण ऐसा भी आता है जो घटनाओं एवं प्रक्रमों को स्थिर कर देता है। कवि ने इस पूरे प्रसंग को जिस अर्न्तदृष्टि से अर्थ दिया है, वह मेरे विचार से काल बोध के एक महत्वपूर्ण आयाम की ओर संकेत है। काबरा के खण्ड काव्यों की संरचना में काल और क्षण (वर्तमान) के इस सापेक्ष सम्बन्ध को समझना अत्यंत जरूरी है तभी हम उनके काव्यों के सौंदर्य को, उसकी संरचना को तथा उसके जैविक रूप को सही परिप्रेक्ष्य दे सकेंगे।

जागतिक काल के सदर्थ में दिक् का स्वरूप सापेक्ष है और दिक् के विस्तार में सम्बन्धों और घटनाओं का द्वन्द्व भी है और मयोग भी। प्रेम और प्रणय भी एक सम्बन्ध है और मानवीय मनोविज्ञान में उस सम्बन्ध का सबसे प्रखर रूप है स्त्री-पुरुष का सम्बन्ध जो प्रकृति में व्याप्त विलोम-आकर्षण का रूप है। किशोर काबरा ने प्रेम या प्रणय के जिस रूप को “परिताप के पाँच क्षण”, “धनुष भंग”, तथा “नरो चा कुजरा वा” में प्रस्तुत किया है, वह मूलतः द्वन्द्वात्मक है, मनोवैज्ञानिक है, मनस् (साइकी) ऊर्जा का प्रतिफलन है और जीवन की प्रक्रियाओं में एक प्रेरक तत्व है। वह जहाँ “द्वैत” को जन्म देता है, वही अपनी चरम परिणति में “अद्वैत” की अनुभूति देता है। अम्बा का शास्त्र युवराज के प्रति कथन इसका सुंदर उदाहरण है -

प्रणय है श्याम, प्रणय है श्वेत,
प्रणय है बीज, प्रणय है खेत।
प्रणय की प्रथम भूमि विश्वास,
प्रणय का अंतिम क्षण अद्वैत।

(परिताप के पाँच क्षण, पृ० ५८)

इसी प्रसंग में प्रेम का एक अत्यंत संवेदनापूर्ण द्वन्द्व है भीष्म का वह गुप्त प्रणय जो अंतिम-क्षणों में अम्बा (शिखंडी) के प्रति प्रकट होता है। यहाँ पर आत्मग्लानि, समर्पण तथा वेदना का जो सांकेतिक रूप प्रकट होता है, वह भीष्म के चरित्र को एक नया आयाम देता है जो कवि की मौलिक उद्भावना है:-

“देह अर्जुन के शरों से/छिद रही थी/मर रही थी/किंतु मेरे प्राण तो तेरी नजर पर जी रहे थे/वह शिखंडी तो बहाना था/तुझे ही देखने में लीन/मेरे रोम मदिरा पी रहे थे---। अब दो क्षण बचे हैं/प्रियतम अम्बे/ भौत के पहले जरा कड़ दे/मुझे तू चाहती थी।”

और अंत में कवि का यह संवेदनापूर्ण चित्र जो भीष्म के सारे संताप और ग्लानि को एक क्षण की शिला पर अंकित कर देता है -

“और, देखा आह से सहमी दिशाओं ने
एक आँसू कुछ गला
गलकर गिरा
गिरकर जमी पर चू गया।”

(परिताप के पाँच क्षण, पृ० ९४-९५)

“धनु भंग” में प्रेम की पीर को महत्व दिया गया है जो सूफी प्रेम के निकट है, लेकिन कवि ने इस “पीर” को मानव “अस्मिता” तथा मानव सत्य से जोड़कर, उसे व्यापक संदर्भ दिया है, वह एकांतिक नहीं है। जनक का कथन है-

नीर में,
प्रेमी हृदय की पीर हो,
पीर
जिसमें मनुज की पहचान हो,
मनुज
जिसमें सत्य का संधान हो।
सत्य का आकाशी नहीं
जो स्वर्ग का अनुबंध हो,
सत्य धरती का
कि जिसमें
मृतिका की बंध हो।

(धनुष भंग, पृ० ६३)

यहाँ पर सीता का प्रतीकार्थ स्पष्ट है जो “धनुष भग” में पूरी अर्धवत्ता प्राप्त करता है। असल में “धनुष भग” में नृत्यशास्त्र की दृष्टि से मानव विकास की उस अवस्था का रूप है जो कृषि आधारित समाज था और सीता उसी कृषि-धरती की पुत्री थी। कवि इसे हल सस्कृति कहता है और निमि की सारी कथा एक ऐसे विम्ब का प्रक्षेपित करनी है जो “मिट्टी” की कहानी है, इस कहानी में मानव-दर्शन का पुट है। निमि क्षण-बोध को देता है जो इस काव्य में समाहित है। निमि का क्षण बोध ही सीता की पलकों पर बैठ गया है। और साथ समय-चक्र सीता की पलकों के सामने घूमने लगता है। निमि ही विदेह, जनक मिथिल के नए रूपों में अवतीर्ण हुआ है जो ग्रामीण सस्कृति के अधिष्ठाता है। कवि ने पूरे प्रसंग को एक “प्रतीकार्थ” का रूप देकर उसे आज के सदर्थ से “अर्थ” दिया है-

निमि को प्यारी थी जितनी मिट्टी की गंध
मिथिल ने उससे ज्यादा मिट्टी का शृंगार किया।
निमि को गहराई तक था जितना क्षणबोध
मिथिल ने उसको हर क्षण जीवन में व्यवहार किया।
(धनुष भग, पृ०६९)

इसी प्रकार उत्तर महाभारत में “महाभारत” का प्रतीकार्थ विचार-सवेदन के आयामों को अर्थ देता है। कवि ने “उत्तर महाभारत” के दो प्रतीकार्थ दिए हैं-एक द्रौपदी और युधिष्ठिर के विलोम प्रतीकार्थ और दूसरे मनावेज्ञानिक प्रतीकार्थ। द्रौपदी निम्नगामी चेतना है और युधिष्ठिर उच्चगामी (आध्यात्मिक) चेतना और इन दोनों के बीच में विकल्प से जुड़ा महासमुद्ररूपी महाभारत है -

निम्नगामी वासना यदि द्रौपदी में है
युधिष्ठिर में छिपी है उर्ध्वगामी चेतना
बीच में जीवन महासागर
महाभारत सरीखा
सब विकल्पों से जुड़ा
शत-शत नयी सभावनाओं के किनारे को पिघाता है,
उत्तर महाभारत यही से शुरू होता है।
(पृ०२५३)

यही नहीं, कवि तो यहाँ तक कहता है—“इस कहानी में समाया/सृष्टि का सब ज्ञान, सब विज्ञान है”— यह मत अपने में एकांगी है, क्योंकि ज्ञान-विज्ञान उतना विस्तृत एवं अतर्हीन है कि उसके बारे में यह कहना कि वह किसी ग्रंथ में अपनी परिपूर्ण अवस्था में है, ज्ञान के गत्यात्मक रूप के प्रति एक अधूरी दृष्टि है। यह सही है कि हर महान ग्रंथ सत्य और ज्ञान के किन्हीं पक्षों को उद्घाटित करता है, पर शायद सम्पूर्ण या अंतिम नहीं। इसी का एक रूप ऊपर दिया गया है और दूसरा रूप वह है, जहाँ द्रौपदी एक छोर पर है और युधिष्ठिर दूसरे छोर पर, इन दोनों के बीच में युगा, आश्रमों, नीतियों, वेद और पुरुषार्थ की “चतुर्गिनी सेना” खड़ी है। (पृ० २५३) एक अन्य सदर्भ मनोविकारा का है, वह है पाँच पाडव के रूप में पाडव ही पाँच कर्मेन्द्रियों+पाँच ज्ञानेन्द्रियों है और द्रौपदी है मन जो उन्हें बाधे रखती है। यही मानव जाति का क्रमिक मानवैज्ञानिक इतिहास है और वेदव्यास इस इतिहास के पीछे छिपा एक सत्य है, इतिहास है— एक ऐसा इतिहास जो “ऊर्ध्वोत्थान” की ओर जाति या व्यक्ति को ले जाता है—

“द्रौपदी का और पाँचों पाडवा का

यह क्रमिक इतिहास है,

क्योंकि

मानव जाति की हर श्वास के पीछे

सदा से एक वेदव्यास है।” (पृ० २५४)

मे समझता हूँ कि डॉ० कावरा ने महाभारत के प्रसंगों को जो रचनात्मक सदर्भ दिया है, उसके पीछे कवि की यही प्रतीकात्मक दृष्टि परोक्षतः कार्य करती है। असल में, मिथकीय काव्यों में प्रतीक, आद्यरूप, प्रतीकगुच्छ, स्वप्न, फन्तासी, तथा कीमारी-सभों का न्यूनाधिक योग रहता है और कावरा के काव्यों में कथा का प्रवाह, वैचारिकता के साथ गतिशील होता है। यही कारण है कि उनके काव्यों में वस्तु (कथ्य) और विचार का समुच्चय प्राप्त होता है और वह बोझिलता नहीं प्राप्त होती है जो अक्सर हमें नयी कविता के मिथक काव्यों में प्राप्त होती है। यहाँ पर मैं एक प्रसंगोद्भावना की ओर संकेत करना चाहूँगा, जहाँ पट्टसो का मानवीकृत प्रतीकत्व प्राप्त होता है, जिसका सम्बन्ध भीम से है, जो भोजन-पटु है। मृत्यु से पूर्व चेतना स्वच्छ होती है और व्यक्ति अपने जीवन के कर्मों का तटस्थ मूल्यांकन

उसी क्षण करता है-यह स्थिति "नरो वा कुजरो वा" और "उत्तर महाभात" में समान रूप से प्राप्त होती है। भीष्म, पाँच पांडवों और द्रौपदी के अन्तर्द्वन्द्व में मृत्यु से पूर्व के क्षण इसलिए अर्थवान हो उठते हैं कि यहाँ पर व्यक्ति का अन्तर्मन "पारदर्शक" हो जाता है, निष्काम और निष्कलुष हो जाता है, यह एक मनोवैज्ञानिक तथ्य है। भीम भी ऐसे क्षण से गुजरता है और अंतिम समय में भोजन के छ रस उसके जीवन चक्र को, उसके राग-द्वेष को रस के गुण-स्वभाव की मापेक्षता में साकेतिक करते हैं। "मिष्ट" रस के कथन में हिडिम्बा का राग-तत्त्व है, "अम्ल" में बकासुर और जरासंध का प्रसंग है "तिक्त" रस में द्रौपदी की ट्रेजेडी का तोखा एहनास है, "कषाय" रस के मदर्भ में बनवास और जयद्रथ द्वारा द्रौपदी के हरण का कसेला अनुभव है, "कटुक" रस में दुःशासन एवं दुर्योधन-वध का कड़वा अनुभव है तथा "क्षार" रस में अभिमन्यु वध, पटोत्कच-प्रसंग की आत्म-ग्लानि है। इस पूरे उद्देलन के बाद भीम जहाँ पहले ज्वालामुखी-सा जल रहा था, वह अब "मोम जैसा मृदुल होकर बल रहा था।" यही नहीं, सभी रस (छ) आनंद रस में "घुल" गए, और चेतना के सभी द्वार मुक्त हो गए थे, और अंत में---

"जिदगी का रस समूचा पच गया है,
जीभ पर बस "रसो वै स" बच गया है।
काल/मेरी साँस का हर तार ले लो,
पवनमुक्त को पवन के उस पार ले लो।"

(उत्तर महाभात, पृ. २२८)

इस प्रकार डॉ॰ काबरा के मिथक-काव्य मिथकीय ट्रीटमेंट" के उस रूप को व्यक्त करते हैं जो मिथक काल को "महाकाल" का स्वरूप देता है। उनके काव्य में प्रतीक, प्रतीक-बुद्धि, वैचारिकता, संवेदना, पात्रों का अन्तर्द्वन्द्व, स्मृति का परिदृश्य, भाषा की नाटकीय प्रवाहमयता तथा अपने समय की अनुगूँज प्राप्त होती है जो मिथक की "लोच शक्ति" के द्वारा संभव हुई है। उनके मिथक काव्य आधुनिक हिन्दी कविता में अपना अलग "व्यक्तित्व" रखते हैं। उनमें विचारों व प्रत्ययों की बोझिलता नहीं है, वरन् विचार, संवेदना और रस में दृढ़ता साधने आते हैं और उनकी प्रवाहमय मरुत भाषिक संरचना इसमें सहयोग देती है।

नन्दकिशोर आचार्य: काव्य-संवेदना के आयाम

समकालीन कविता के व्यापक परिप्रेक्ष्य में हर एक प्रदेश की 'गंध' का अपना महत्त्व है क्योंकि इस 'गंध' के साथ ही हिंदी की समकालीन कविता में संवेदना और विचार के अनेक आयाम प्राप्त होते हैं। इस दृष्टि से, राजस्थान के (विहार, मध्यप्रदेश आदि के भी) अनेक कवि (यथा नंद चतुर्वेदी, हरीश भादानी, नन्द किशोर आचार्य, विजेन्द्र आदि) अपनी सृजनात्मकता के द्वारा हिन्दी कविता को वृहद् और अर्थवान् सदर्थ दे रहे हैं। यहाँ पर मैं नंद किशोर आचार्य के रचना-संसार को इसी दृष्टि से लेना चाहूँगा।

आचार्य जी के कविता संग्रहों से गुजरते हुए एक तथ्य यह स्पष्ट होता है कि जहाँ उनके सृजन में यहाँ के रेगिस्तान, यहाँ का जनजीवन तथा यहाँ के 'शब्द' अपनी भूमिका अदा करते हैं, वहीं उनके कवि-कर्म में ज्ञान-विज्ञान के कारकों से उद्भूत 'दृष्टि' के भी दर्शन होते हैं। कवि की प्रवृत्ति मूलतः आंतरिकीकरण की है, और उसकी अभिव्यक्ति का रूप 'सघन एवं सूक्ष्म "रूपाकारों" का है। इसी से आचार्य की कविताओं को समझने के लिए एक अलग तरह के भावबोध की जरूरत है जो आज की कविता की मुख्यधारा जो सहज, तिव्र, संघर्षशील तथा विक्षोभ की कविता है, उससे यह कविता-धारा अपना अलग अस्तित्व रखती है। इसके बावजूद यह कहा जाना जरूरी है कि ये दोनों धाराएँ समकालीन कविता की विविध आयामी 'संवेदना' को संकेतित करती हैं। इसी से मेरा यह मानना है कि आज की कविता (चाहे वो साहित्य भी) को समझने के लिए पाठक को, विशेषकर

आलोचक को 'भाववाध' के भिन्न स्तर का 'विवेकसम्मत' आस्वादन करना जरूरी है। ये दाना धाराएँ मूलतः यथार्थ के भिन्न आंतरिक और बाह्य रूपा को 'अर्थ' देती हैं। यह दृमगी बात है कि काइ बाह्य पक्ष का अधिक महत्त्व देता है, तो कोई आंतरिक पक्ष का। पर दाना किमी न किमी रूप में यथार्थ को ही अभिव्यक्ति देते हैं। एक का दूसरे का 'प्रतिक्रियावाद' कहना ठीक नहीं है, बल्कि यह कवि के यथार्थ बाध और रचना दृष्टि का प्रश्न अधिक है।

नंद किशोर आचार्य की नवीनतम कृति 'कविता में नहीं है जा' (१९९५) को कन्द्र में रखकर उनके विविधआयामों रचना समार को उनके अन्य कविता संग्रहों (-जल है जहाँ और 'वह एक समुद्र था') का सापेक्षता में विवेचित करना इसलिए आवश्यक है कि इसमें उनका एक 'ममग्र रचना-विषय' उभर कर सामने आ सका।

आचार्य जी की सूक्ष्म संवदना में भाषिक संरचना का रूप इकट्ठा नहीं है, उनकी भाषा और शब्द संवदना का गहरा है जिसमें चिंतन और भोलेपन की 'सहजता' है। इस सहजता में अनेक 'अडरकरेंट्स' हैं जिससे 'अर्थों' की अनेक परिमाणें प्रकट होती हैं। शब्द की संप्रेषणीयता का अनेक स्तर है जो उनके संग्रहों में बिखरे पड़े हैं। शब्द का मात्र एक ही स्तर से यौधना, कविता के व्यापक संदर्भ का नजरअंदाज करना है। आचार्य जी की एक कविता 'इस बीच' में कवि के 'अर्थ' का छीनकर पाठक या दूसरा अपना अर्थ भरने लगता है तो ऐसी स्थिति में कवि उस 'दिए गए अर्थ' का क्या करे जो वह देना ही नहीं चाहता है।

इस बीच

मेरा अर्थ मुझमें छीनकर

भर दिया अपना अर्थ मुझमें

अब तुम्हीं बताओ

उसका क्या करूँगा मैं? ('कविता में नहीं है जा' स)

संप्रेषण की यह भी एक स्थिति है पर एक स्थिति वह भी है जहाँ कवि के इच्छित अर्थ के अतिरिक्त अन्य अर्थ भी लगते हैं जिम्हें प्रति शायद कवि भी संवत न हो। यहाँ पर पाठक या आलोचक अपनी तरह से 'अर्थ-सृष्टि' करता है जो रचना के व्यापक अर्थ संदर्भों का व्यक्त करता है। यही पाठक और कवि का द्वन्द्वात्मक रिश्ता है। कविना की यह विविध पारदर्शिता हमें अन्य संग्रहों में भी प्राप्त होती है। 'वह एक समुद्र था' में

शब्द वह माध्यम है जिसके द्वारा कवि तुम्हको (परिवेश) सूँघता, चूमता है और खँख-छूछी उड़ती रेत- को भी पार कर जाता है.-

‘अब तक शब्द है निर्मल
 मैं उसी में से/तुम्हें देखूँगा, सूँघूँगा
 चूमूँगा, थाम लूँगा
 उसी के सहारे मैं
 खँख के-और धार के भी/पार हो लूँगा।’

(‘वह एक समुद्र था’ से)

आचार्य जी की अधिकांश कविताएँ एक गहरी-सघन संवेदना और बोध से संपृक्त रहती हैं जिसकी मूल में आध्यात्मिकता का स्पर्श रहता है जो धर्म-निरपेक्ष आध्यात्मिकता है। इसके द्वारा कवि की सृजनात्मकता में आत्मा की ‘आद्रता’ प्राप्त होती है। यही कारण है कि वे प्रकृति, मानव-जगत और ब्रह्मांड से जो रूपाकार ग्रहण करते हैं (जैसे जल, वृक्ष, खण्डहर, रेत, नदी आदि) उन्हें अपनी आत्मिक ‘आद्रता’ और ‘ऊर्जा’ से अर्थगर्भित कर देते हैं। अतः कवि की संवेदना में प्रकृति, जगत, दिक्काल, चेतना, ईश्वर, प्रेम, स्मृति तथा संघर्ष के अनेक साकेतिक रंग-रूप प्राप्त होते हैं जो कवि की सौंदर्य-चेतना और आध्यात्मिकता को मानवीय अर्थवत्ता प्रदान करते हैं। यह आध्यात्मिक ऊर्जा मूलतः आंतरिक है जो कौंधों, रहस्यों तथा अतिकल्पनात्मक अभिवृत्तियों को वैयक्तिक एवं सामूहिक स्तरों तक ले जाती है। यहाँ पर चीजें घटनाएँ तथा व्यक्ति इस तरह गहराई से अर्थ संप्रेषित करते हैं जिसे शायद पूरी तरह से ‘व्याख्यायित’ नहीं किया जा सकता है, पर उसे ‘गूँगे के गूँड़’ की तरह अनुभूत किया जा सकता है। यही व्याख्या से परे अर्थ का एक गहरा ‘आंतरिकीकरण’ है जो मनोवैज्ञानिक और परामनोवैज्ञानिक है। कवि अपने एक कविता में चूल्हा, राख, बर्तन और लकड़ी के सापेक्ष क्रियाव्यापार द्वारा ‘राख’ को व्यापक अर्थ-संदर्भ देता है जो समझी तो जा सकती है, पर शायद पूरी तरह से व्याख्यायित नहीं की जा सकती :

‘घर चूल्हे से है/और चूल्हा उससे/जो उसमें होती रहती है/राख
 जल जल कर/---हम केवल स्वाद लेते हैं/और जूठे बर्तन/मंज मंज
 कर/चमकाएँ जाते हैं/फिर ठसी राख से।’

(‘कविता में नहीं है जो’ से)

• यह अध्यात्म का जागतिक रूप है तथा उसका एक अन्य रूप है 'मे' और 'तुम' का रहस्यमय सबध जो सीमाबद्ध काल (समुद्र) में मिलने की अनुभूति देता है, इस पर कवि का यह प्रश्न जो पुनर्जन्म पर प्रश्नचिह्न लगाता है

'अनंत नहीं है यह सागर/किनारा है कहीं तो/और अतंत हम/पहुँच भी जाएँगे ही वहाँ/--- -तो क्या?/जब तुम भी वही होगे/और मैं भी?

(‘कविता में नहीं है जो’ से)

आचार्य जी की आध्यात्मिकता में प्रश्नाकुलता है जो विवेक और अन्तर्दृष्टि पर आधारित है। यही प्रश्नाकुलता 'ईश्वर' के प्रति भी है। ऐतिहासिक दृष्टि से धर्म तथा ईश्वर ने हमारी आध्यात्मिकता को जकड़ रखा था, अब ईश्वर या पराचेतना इससे मुक्त होकर एक नए सदर्भ में 'अर्थ' प्राप्त कर रही है। यह अंतरावलोकन (इन्द्रास्पेक्शन) का विषय हो गई है और साथ ही अतीन्द्रिय प्रत्यक्षीकरण (इक्स्ट्रासेन्सरी पर्सेप्शन) का भी। यह चित्त या चेतना की द्वन्द्वात्मक दशा है जहाँ क्रोध, रहस्यात्मक अन्तर्दृष्टि तथा अतिकल्पनात्मक स्थितियाँ जन्म लेती हैं जो चेतना की ऊर्ध्व स्थितियाँ हैं और शायद इसकी कोई सीमा नहीं है। ये परामनोवैज्ञानिक स्थितियाँ हैं जिन्हें अभी तक वस्तुवादी प्रविधियाँ मिट्ट नहीं कर सकी हैं, पर वे हैं। आचार्य जी में यह आंतरिक अवलोकन की झलक दिखाई देती है, और इसी के तहत वे प्रचलित मान्यताओं पर अक्सर प्रश्नचिह्न लगाते हैं। ईश्वर (या ऐसी पराकल्पनाएँ) क्या है, वह मानव के 'सोचने' का फल है जो विकास के साथ है, निरपेक्ष नहीं। मानव ही ईश्वर का निर्माता है, कवि कहता है-

होकर भी क्या होता?

सोचता नहीं यदि मैं तुम्हें?

चाहे तुम

ईश्वर ही होओ।

दूरी और, उनकी यह स्वीकारोक्ति

ईश्वर एक अधी गली है

जहाँ पत्येक रास्ता

चुका जाता है। ('जल है जहाँ' से)

ये दोनों उदाहरण यह स्पष्ट करते हैं कि ईश्वर मानवीय विचार का

फल है और वह अंध-धारणा है जो हमारे सोच को स्थगित करती है और ज्ञान की द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया के विरोध में है। एक अन्य स्थल पर जाति-रूढ़ि पर एक व्याप्यात्मक चोट 'परमात्मा' के माध्यम से की गई है जो परमात्मा के विषय को सामाजिक संरचना की सापेक्षता में 'खंडित' करती है :

‘उसका परमात्मा भंगी ही होगा, मेरा ब्राह्मण,
इसलिए वह छू भी नहीं सकता
मेरे परमात्मा को
वह जाए अपने वाले के पास
जो कहीं बिछा उठाता होगा
मेरे परमात्मा की।’ (‘वह एक समुद्र था’ से)

यहाँ भाषा का तेवर कुछ सपाट और खुरदुरा है जो अक्सर उनके पूर्ववर्ती सग्रहों में प्राप्त होता है, लेकिन आचार्य जी की मूल प्रकृति सूक्ष्म एवं सघन संवेदनाओं की मृष्टि है, और इसी के अनुरूप उनकी भाषिक संरचना -गहरे-सूक्ष्म अर्थों की वाहक है। इस दृष्टि से मैं उनके काव्य-सग्रहों में प्रयुक्त अनेक रूपाकारों में से तीन रूपाकारों को विशेष महत्त्व देता हूँ जो उनके सृजन में ‘आद्यरूप’ (आरिकोटिडिप्स) की तरह है और साथ ही गहरे विविध अर्थों के व्यंजक भी। ये विषय या रूपाकार हैं जल, रेत या रेगिस्तान और खण्डहर।

आचार्य जी के रचना संसार में जल विविधार्थी है-वह सृष्टि और प्रकृति का मूल तत्त्व है। जल कहीं पारदर्शी है, प्रेमिल है, धर्मनिरपेक्ष आध्यात्मिक है, प्रजापति भी है और कुम्हार भी। जल एक बूंद भी है जो आँखों में सबसे ज्यादा संवेदनात्मक है। दूसरी ओर, दोहन प्रवृत्ति के कारण जल-समृद्धि को कम करती पृथ्वी ‘मरुभूमि’ बनाती जा रही है। ‘वह एक समुद्र था’ की अनेक कवितार्पण मनुष्यता और मरुस्थल में समान रूप से लुप्त होते इस जल की द्रवणशीलता तथा तरलता के प्रतीकत्व को व्यंजित करती है, तभी तो कवि का प्रश्न है-‘तुम्हारी आँख में क्या?/एक बूंद ही सही/जल भरता नहीं। वास्तव में दिक्-काल में जो मरुस्थली है, वही इस सदी के अवसान के समय मानवीय संवेदना एवं चेतना का अभाव है। कवि कहता है-‘धार के विस्तार में/यह वह रही है नदी/सूखी/’। दूसरी ओर पानी का रूपांतर मेघ के रूप में एक वैज्ञानिक तथ्य है जिसके द्वारा कवि अत्यंत कुरालता से ‘पानी’ के व्यापक अर्थ-मंदर्भ को व्यक्त करता है-

‘भूलता नहीं पर पानी

फिर फिर लौट आता है

फिर मे उमड़ने-धुमड़ने के लिए

उस आकारा में।’ (‘कविता में नहीं है जा’ से)

मरुस्थल के विस्तार में ‘रेत-कणों’ का व्यापक मघात है। अतः रेत और रेगिस्तान का सापेक्ष संबंध है, और कवि अपनी एक कविता ‘निस्संग रेगिस्तान’ में रेतकनों का ‘टीबा’ न बनने की हिदायत देता है आवश्यकता है ‘कनो’ का रेगिस्तान बन कर रहना (व्यक्ति का समूह में एकीकृत होना)-

‘यो भटकती हो कनो?

जब एक रेगिस्तान ही पसर है, चारों ओर।

कनो! टीबा नहीं

रेगिस्तान बन कर रहो

सारे टीबों को समाए खुद में-

निस्संग रेगिस्तान ।’ (‘कविता में नहीं है जा’ से)

आचार्य जी के काव्य में रेगिस्तान अपनी पूरी अर्थवत्ता के साथ आता है और यही नहीं, उनकी काव्य-संवेदना में लोकज शब्द स्वभाविक रूप में आए हैं, यहाँ आरापण या ‘तूंसने’ की प्रवृत्ति नहीं है जा हमें कभी-कभी विजेन्द्र जी में प्राप्त होती है। हरीश भादानी में भी मरुस्थली के शब्द कहीं ‘सहज’ तो कहीं ‘आरोपित’ से लगते हैं। आचार्य जी में ऐसी प्रवृत्ति नहीं के बराबर है। उनके काव्य मसार में खैख, कनो, टीबा, राइड़ा, बवलिया, पयवाड़ा, धोर, रड़क तथा जगर जैसे लोकज शब्द आए हैं जिनकी जगह शायद दूसरा शब्द रखा भी नहीं जा सकता है। यदि गहराई से देखा जाए तो कवि ने मौसमों, जलो, वृक्षों, सत्ता-वीरुधों और व्यक्तियों के सम्पर्क-संवाद से अपनी धरती मरुस्थली को, अपनी सृजन-ऊर्जा का एक महत्वपूर्ण ‘घटक’ बनाया है जो उस ‘मरुस्थल का कवि’ घोषित करता है। मेरे विचार से मरुभूमि के भिन्न प्रतीकार्य आचार्य जी को अपनी विशिष्ट प्रवृत्ति है जो अन्यत्र दुर्लभ है।

इसी प्रकार, एक अन्य अर्थगर्भित रूपाकार है ‘खण्डहर’ जो कवि के विचार-संवेदन को आदर्शित करता है। यहाँ पर खण्डहर भिन्न वैचारिक एवं संवेदनात्मक रूपों में आता है। एक रूप उमक काल-सापेक्ष रूप से

संबंधित है जहाँ खण्डहर मात्र मृत अतीत न होकर, वरन् वह एक 'उपस्थिति' है और जिसके सीने में आज भी 'दर्द' उठ रहा है। यहाँ पर अतीत वर्तमान की सापेक्षता में जीवित है 'स्मृति नहीं है यह/किमी बीते हुए की/यह एक उपस्थिति है/खण्डहर ही सहो।' एक अन्य स्थान पर कवि यह प्रश्न करता है कि 'तो क्या में, अतीत/और खण्डहर/जिस पर हम मिलते हैं/सब वर्तमान है।' कवि ने यहाँ पर वर्तमान के महत्त्व को व्यंजित किया है क्योंकि काल और इतिहास, वर्तमान या 'अब' की सापेक्षता में ही 'अर्थ' प्राप्त करते हैं। 'खण्डहर' एक तरह से यहाँ पर अतीत और वर्तमान का ही वहीं, वरन् मैं (व्यक्ति) को भी जोड़ता है। यह सारी प्रक्रिया जहाँ एक ओर ऐतिहासिक-काल की प्रक्रिया है, वहीं वह व्यक्ति या मैं की प्रक्रिया भी है, जो इतिहास-प्रक्रिया का अंग है क्योंकि इतिहास मानव-सापेक्ष सप्रत्यय है। खण्डहर का लेकर आचार्य जी 'सूनेपन' को एक नया सदर्थ देते हैं जो 'समय में खिला/एक सूनापन है खण्डर/समय के सूनेपन में/अपने खिलने को/गहराता हुआ।' यहाँ पर काल सूनापन और खण्डहर का सापेक्ष संबंध है और यह हमारी अनुभूति भी है कि जब हम किसी खण्डहर में जाते हैं तो वहाँ पर जैसे काल स्मृति के रूप में एक अजीब मूनेपन की अनुभूति देता है जिसे शायद शब्दों के द्वारा पूर्ण तरह से अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता है।

'कविता में नहीं है जो' मैं उपर्युक्त खण्डहर के जा रूप प्राप्त होते हैं, उनमें बाध और संवेदना का गहरा संबंध है और यह रागात्मक संवेदन आचार्य जी की एक अन्य कविता में भी है जहाँ वे 'प्रेम' के सदर्थ में 'खण्डहर' को किस खूबी के साथ व्यक्त करते हैं जहाँ 'प्रिय' का आना बरसात में खण्डहर का हरा होना है, वहीं प्रिय का जाना कवि को खण्डहर करके चला जाना है, यहाँ पर खण्डहर शब्द का प्रयोग श्लेषात्मक भी है और संवेदनात्मक भी-

'यो ही आ गयी थी तुम

खण्डहर पर हरियाली/आ जाए/बरसात में जैसे/

इसलिए लौट ही जाना था/तुम को

और खण्डहर करती हुई/मुझे।'

उपर्युक्त विवेचन में यह स्पष्ट है कि आचार्य जी का रचना-संसार जहाँ मानवीय संस्कारों से संबंधित है, वहीं उनकी सृजनात्मकता में य

सरोकार 'ध्वनित' होते हैं वह भी मूक्ष्म एवं मधन सरचना द्वारा। कवि के रचना ससार में 'विचारों' का रचनात्मक 'घोल' है यही कारण है कि उनकी कविताओं में एक अलग प्रकार की 'आद्रता' है जो आध्यात्मिक है। यही आध्यात्मिक आद्रता हमें दूसरे रूप में 'निराला' के गीतों में भी प्राप्त होती है। यदि हम 'प्रेम' को व्यापक सदर्भ में लें (जैसे प्रकृति प्रेम, जगत प्रेम, प्रणय, वात्सल्य आदि) तो मानवीय सरोकारों का एक अत्यंत व्यापक-वृहद् आयाम समक्ष आता है, और कविता जो इस वृहद्-आयाम को अर्थ देती है वह क्या 'प्रेम' से बड़ी नहीं है?

'प्रेम से बड़ी है कविता

जिसमें हम प्रेम लिखते हैं।'

□

सदर्प भी प्राप्त हुआ है। “सपना और लाश घर” में स्वप्नों की लाश का, एकाकीपन और विडम्बना का जो एकांतिक रूप है, वह क्रमशः “यात्रादश” (१९८७) “उभे हुए हाथों के जमल” (१९८७) तथा “एरका” (१९९२) में आते-आते व्यापक मानवीय एवं सामाजिक सरोकारों से जुड़ते हैं। यही नहीं, ‘एरका’ के मिथकीय चरित्र और प्रसंग एकांतिक नहीं हैं, वे ऐसे आद्यरूप या ‘आरिकोटोइप’ हैं जो वृहद् मानवीय सदर्पों और आज के सघर्षमूलक-यथार्थ को संकेतित करते हैं।

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि सुमन राजे का रचना-संसार क्रमिक ‘गति’ का परिचय देता है और इस गति को रेखांकित करने के लिए उनके भिन्न रचनात्मक सदर्पों को विवेचित करना लाजिमी है। विचार-संवेदन की दृष्टि से ये सदर्प अनेक आयामों हैं यथा सृजन-दृष्टि, इतिहास, मिथक, प्रकृति, व्यक्ति की अस्मिता, प्रेम व परिवार, समाज-राजनीति तथा काल-क्षण-जो समग्र रूप से कवि की रचना-दृष्टि को स्पष्ट करते हैं।

सुमन राजे की रचना-दृष्टि क्या है, यह हमें उनकी कविताओं से गुजरते हुए प्राप्त होता है। जीवन के लम्बे “यात्रादश” में उन्हें उस भाषा का ‘दलदल’ दिखाई देता है जिसमें कुछ नहीं उगता, फैलता और उतरता है, मात्र एक कविता है जो ‘एहसास’ की तरह भीतर गहरे डूबती जाती है और अपने पीछे “पुरता हुआ दलदल” छोड़ती जाती है (‘यात्रादश’ पृ० ११-१२) यहाँ पर कविता गहरे भीतरी ‘एहसास’ से सम्बंधित है और साथ ही, इसी एहसास के धरातल पर वह बच्चे की नयी देह को बर्फीली हवाओं के खिलाफ छोड़ना नहीं चाहती और जत्र तक यह ‘नगापन’ समाप्त नहीं होता तब तक-

जब तक

कुछ हो नहीं जाता

वह स्थगित करती है

दुनिया की तमाम कविता।

(यात्रादश, पृ० ३८)

कवि के लिए कवित्व में ‘चिल्लाना’ और रोवदार आवाज़ें निकालना मात्र “लगड़ी भाषा की बैसाखी” है और ‘शब्द’ फटी हुई कथरी-

शब्द जैसे फटी हुई कथरी

अनमिल, छोटी सी जिमम

दर्द का ठिठुरा वदन ढकता ही नहीं
तब,
यह 'कथरी भी चिरती चली जाती है।'

(ठग हुए हाथों के जगल, पृ० ९)

इन उदाहरणों से दो बात स्पष्ट है, एक एहसास और दूसरे लगड़ी भाषा का नकार। सृजन के स्तर पर दर्द कभी इतना व्यापक हो जाता है कि शब्द-भाषा उसे पूरी तरह से बाँध नहीं पाते हैं। सुमन राजे का रचना-संसार एहसास और सोच का एक मिला-जुला संसार है जिसमें यथार्थ का गहरा-हल्का दर्श है जो आंतरिक भी है, बाह्य भी। यही कारण है कि "सपना और लाराघर" में जो स्वप्नों की विसंगति है, वह आगे चल कर यथार्थ के स्पर्श से जीवन की गति (यात्रा) को, उसके द्वन्द्व को तथा उसके 'हल्के' दर्श को संकेतित करती है। यहाँ पर मैं जिस बात की ओर संकेत करना चाहता हूँ, वह यह है कि कवि का एकाकीपन सपना का लाराघर हो जाना उसकी कविता का प्रारंभिक रूप है जिसे वे क्रमशः अपने आगे के सग्रहा में अतिक्रान्त करती है। इसकी एक स्पष्ट स्वीकृति हमें 'यात्रादर्श' की निम्न पंक्तियों में मिलती है

मैं न मूर्ख हूँ
न ईश्वर
न हो सकती हूँ
मैं सिर्फ आदमी हूँ
मुझमें साँस लेता है
पूरा इतिहास।

(यात्रादर्श, पृ० ३१)

यह पूरा इतिहास मानव-सापेक्ष है क्योंकि इतिहास मानव का होता है चाहे वह अलिखित (प्रागैतिहासिक) हो या लिखित। इतिहास के सदृश मैं "मैं" (व्यक्ति) एक महत्वपूर्ण इकाई है क्योंकि 'मैं' ही इतिहास को अर्थ देता है। इतिहास की गति में नकारात्मक एवं सकारात्मक शक्तियाँ सापेक्ष रूप में चलती हैं और कवि नकारात्मक पक्ष को पहचानता है जो विक्रमादित्य और बत्तीस पुतलिया वाले सिंहासन के प्रतीकत्व द्वारा संकेतित होता है।

नहीं हूँ मैं
काई विक्रमादित्य
मुझे नहीं ढोनी/लारा अनत/

इतिहास हुए सवाला की
 नहीं बैठाना मुझे
 बत्तीस पुतलियो वाले सिंहासन पर
 जिनके झुके हुए कंधे
 खास खास कर
 लहू और बलगम से भरा
 इतिहास थूकते हैं।

(पृ० १०)

सुमन राज ने इतिहास के आत्मगत रूप को महत्त्व देते हुए उसके वस्तुगत रूप को भी 'लोकेंद्र' किया है। यही कारण है कि वं परम्परा (मिथक) और इतिहास के द्वन्द्व को स्वीकारती है। इतिहास की गत्यात्मकता में मिथक का अपना योगदान है क्योंकि इतिहास का आदिम मानवीय विकास उसके मिथको लोकवृत्तों में सुरक्षित है। यही कारण है कि रचनाकार, चाहे वह किसी भी मत या वाद का पक्षधर क्यों न हो, वह इन मिथकों से टकराता अवश्य है क्योंकि ये मिथक जातीय-मनम् (साइको) को बार-बार आदर्शित करते हैं। सुमन राज के रचना-संसार में मिथक का यही ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य प्राप्त होता है। "सपना और लाराघर" संग्रह में "सम्पाती" और 'शेषनाग' के आद्यरूपों के द्वारा आज के व्यक्ति का संघर्ष तथा सहस्रां फनों वाला नाग आज की मानसिक पीड़ा को संकेतित करते हैं। सम्पाती का यह अर्थ-रूपांतरण ले -

"हर बार/झुलसन/और धरती पर गिर छटपटाने को कथा/अपने को
 अपने से नोच नोच कर/फेक कर हलका बना कर/ऊपर चढ़ने की प्रथा"
 (सपना और लाराघर पृ० ६८)

इसी संदर्भ में मैं सुमन राज के नवीन कविता संग्रह 'एरका' को लेना चाहूँगा जो मिथकीय अर्थ-रूपांतरण के दृष्टि से एक महत्त्वपूर्ण प्रकाशन है। इस परम्परा में विनय का "एक पुरुष और" बलदेव यशों का "आत्मदान" तथा रामदेव आचार्य आदि की कविताएँ आती हैं जिनका आज की कविता में अपना स्थान है, और इसी क्रम में मैं "एरका" को रखना चाहूँगा। 'एरका' में महाभारत के कुछ ऐसे चरित्रों-पसणों को लिया गया है जो पहली बार रचनात्मक अर्थवत्ता प्राप्त करते हैं जैसे माधवी धौलन का बेटा शिखण्डी, चारवाक तथा बालखिल्यादि ऋषियण। इन कविताओं में चितन की बोझिलता नहीं है जो हमें नयी कविता में यदा-कदा मिलती है वगन् ये कविताएँ "सहज सवेदनीय" हैं जो आज की कविता (युवा) का एक

महत्त्वपूर्ण तथ्य है। कभी-कभी इस "सहजता" में विचार-सवेदन की गहरी गूँजे प्राप्त होती है। चार्वाक (लोकायत-दर्शन के जनक) का यह कथन इसका प्रमाण है जो राज्य या सत्ता के लिए धर्म और 'धन' के महत्त्व को संकेतित करता है -

कभी तुम धर्म के लिए लड़ते हो

कभी धन के लिए

तुम्हारे लिए दोनों

एक ही सिक्के के दो पहलू हैं। (एरका, पृ० ९९)

इसी प्रकार, शिखंडी का भीष्म के प्रति यह कथन जो मातृसत्ता पर पितृसत्ता के दमन और अत्याचार पर विक्षोभ और विरोध व्यक्त करता है- "पितामह, तुम्हारा गर्व, पुरुष का गर्व था/आखिर/जो, जब भी पिछड़ता है नारी से-- -/फिर चाहे वह गाँव हो/या रुक्मणी/हर स्थिति में/तुम्हारी है विजय/क्योंकि उसकी परिभाषा/रची है तुमने/(पृ० ४१)

असल में, मिथक में ऐसी 'लोचशक्ति' होती है जो उसे अनेक सदस्यों में गतिशील करती है।" एरका में यही स्थिति है जहाँ कवि ने अनेक अर्थ संकेत दिए हैं जो अक्सर अरिकीटाइप (आधरूप) का दर्जा प्राप्त करते हैं। महाभारत में 'एरका' एक नुकीली घास है जिससे कृष्ण व यादवों का नारा हुआ था, कवि ने इसे अनेक अर्थ-सदस्यों का वाहक बनाया है। कही वह जनशक्ति का प्रतीक है, तो कही उपेक्षित शक्ति का जो इतिहास की निर्णायक भूमिका अदा कर सकती है। कर्ण का यह कथन ले- "कृष्ण, यह युद्ध लड़ा जाएगा/एरका से/जिसे उपेक्षित गर्भ की तरह/चूर-चूर करके/फेंक दिया जाता है/उगो/एरका/उगो/इतिहास की/निर्णायक भूमिका/अदा करें।" (पृ० ४२) "एरका" का एक अन्य सदस्य आम जन का है जो इतिहास की प्रक्रिया में अमोघ शस्त्र है जो परिवर्तन को गति देता है। (पृ० ९२ एरका) यदि गहराई से देखा जाए तो "एरका" की सारी कविताओं में एरका का प्रतीकार्थ छिपा हुआ है क्योंकि अधिकारा कविताएँ शोषण व अत्याचार के खिलाफ आवाज उठाती हैं। महाभारत के चरित्र यहाँ मात्र चरित्र नहीं हैं, वरन् वे गतिशील विचार के आधरूप हैं। इस विचार-प्रक्रिया में धर्म, दर्शन, मनोविज्ञान, इतिहास, नयी व्यवस्था का दर्शन तथा जन की सकारात्मक भूमिका के दर्शन होते हैं। मेरे विचार से इस संग्रह की तीन कविताएँ विशेष महत्त्व रखती हैं- एक शिखंडिन्, दूसरे चार्वाक तथा तीसरे चालखिल्यादि

जो शोषण, व्यवस्था विरोध, स्वर्ग की अधिरचना (भविष्य) तथा सत्य के सामाजिक पक्ष को उजागर करती है। बालखित्यादि साठ हजार ऋषियों का एक ऐसा समुदाय है जिसने गरुण नामक दूसरे इंद्र की रचना की क्योंकि मूल इंद्र ने ऋषियों के आकार (अत्यंत लघु) तथा राय को देखकर, उन पर व्यंग्यपूर्ण हंसी के बाण छोड़े, इससे क्षुब्ध होकर ऋषियों ने करयप ऋषि के कहने पर पक्षियों के इंद्र गरुण की रचना की। इस रचना को कवि ने नयी व्यवस्था से जोड़कर एक व्यापक सदर्थ दिया है—“हम (साठ हजार ऋषि)/रोशनी के गीत गाते/इस धरती पर अवतरित करते हैं/रचना ही होगा/अब कोई नया इंद्र/कोई नयी व्यवस्था/---नहीं सहा जाता-- /अन्याय अत्याचार/अप्रतिहत/नहीं रहा जाता अब/नहीं सहा जाता अब/।” (पृ० १०२)

यहाँ पर एक पूरा मिथक (जो पहली बार रचनात्मक अर्थ प्राप्त करता है) आज के सदर्थ से जुड़ जाता है और यही बात “शिखण्डिन” और “चारवाक्” कविताओं के बारे में भी सत्य है। इस पुस्तक के अंत में महाभारत चरित्रों का जो स्त्रोत है, उनका प्रसंग है ये प्रश्न कविताओं को समझने में सहायक होते हैं। अधिकार कविताओं की आरम्भ की प्रतिक्रिया अंत में पुन आती है और ऐसा लगता है कि आरम्भ और अंत के बीच चरित्र और प्रसंग का क्रमशः विकास होता है और विचार का तत्त्व संवेदना के गहरे संस्पर्श में अर्थ बोध को व्यापक बनाता है। मेरे विचार में, “एरका” समकालीन मिथक-काव्य की एक हस्ताक्षर-कृति है।

सुमन राजे की कविताओं में काल, क्षण और महाकाल का सापेक्ष रूप प्राप्त होता है जो ‘मे’ की सापेक्षता में अस्तित्व की चटख में जीवन के चक्राकार (पहिए) रूप में तथा त्रिकालधारा में अपने ‘अर्थ’ को गतिशील करता है। कही ‘अलसाया समय’ कवि को पीता है तो कही रुई की तरह उसके चारों ओर ‘क्षण’ उड़ते हैं (सपना और लाशघर, पृ० ४९) तो कही क्षण स्थिर है, और मैं-तुम स्थिर भी हैं और गतिशील, यहाँ पर सापेक्ष स्थिति का रूप है जो विज्ञान सम्मत है -

“क्षण स्थिर है/मैं चलती हूँ/नहीं/मैं स्थिर हूँ/क्षण चलते हैं/नहीं
शायद दोनों स्थिर हैं/शायद दोनों चलते हैं/दो विपरीत दिशाओं में/” यहाँ पर गति और स्थिरता का द्वन्द्व है और सापेक्षतावाद की अनुगूँज है। सुमनराजे की एक सुंदर कविता “पोछे आने वाले भविष्य से” है जिसमें राजपथ पर दीड़ते रथ में घोड़ों के स्थान पर मानव जुते हैं (शोषित वर्ग) और महाकाल

का पहिया घूमता जाता है जिससे "मै-तुम-हम/सब कुचल तो गए है पर मरे नहीं है/रथ के पहिए की धुरी में/अधर में लटक/घूमते ही जाते है" (पृ० २३ उगे हुए हाथा के जगल)। इस पूरी स्थिति में 'धूल भरा अनागत भविष्य है और' कुचल देना पैरो से रगड़ कर/हमें भी मुक्ति मिल जाएगी"-ये पंक्तियाँ सघर्ष का तीव्र न कर हम पलायन की आर ले जाती है और महाकाल की भयानकता हमारे ऊपर हावी होने लगती है। लेकिन कविता की पूरी संरचना हमें सघर्ष की ओर संकेतिन करती है यदि हम इसे गहराई से देखें। अस्तित्व की सघर्षशीलता महाकाल की सापेक्षता में अर्थ" प्राप्त करती है। यहाँ पर सुमनराज का सांच भवेदना में घुलकर एक "अर्थ" प्राप्त करता है।

सुमन राज की कविताओं में सपना की लारों है दर्द का विषमा फल है मजदूर आस्था का रूप है तथा अचतन में कड़वाहट का भर भर आना है जो सभी तन्त्र एक 'जादुई यथार्थ' की सृष्टि करता है जो आत्मपरक ~~अर्थ~~ है लेकिन कवि 'यात्रादर्श' में 'अधरे' के आगे पार प्रश्नों की यात्रा करता है। इस लम्बी कविता में कवि की रचनात्मकता 'अधरे' के स्तिव के व्यापक रूप देती है इसमें स्वप्न और सत्य का सापेक्ष रूप प्राप्त होता है। इसमें 'यात्रा' यथार्थ और स्वप्न की यात्रा है जो स्वयं व्यक्ति में गुजर रही है।

०११०६०१ इन लम्बी राहों में

एक ही जगह से गुजरती हूँ बार-बार
एक ही जैसी/बाढ़ और सूखा/उगती हुई धरती
में एक ही यात्रा स गुजरती हूँ/या/एक ही यात्रा/
मुझमें गुजरती है बार-बार।' (पृ० २७)

और इस निरंतर यात्रा में न सूरज है, न ईश्वर है, है तो केवल आदमी में माम लेता हुआ पूरा इतिहास।

में न सूरज हूँ/न ईश्वर/न हो सकती हूँ/
में सिर्फ आदमी हूँ/मुझमें सौम लेता है
पूरा इतिहास (पृ० ३१ यात्रादर्श)

कवि का पूरा विश्वास है कि वह दीपक न जला सके, पर दीपक राग तो गा सकती है (पृ० ३२) यह अपने में एक आशा और सघर्ष का रूप है।

कवि की कविताओं का एक अन्य आयाम प्रेम और प्रकृति के सदर्थ है जहाँ कवि अपने को अधरे में अकेली पाती है, कभी "हरा छूँठ" हो जाती है, स्वप्न लाश हो जाते हैं, "मॉवली मॉझ" में अपने को अकेली महसूस करती है, प्रातः लैंडस्केप हो जाता है, वर्षा का चित्र बीमार मा लगता है, प्रेम एकांतिक न होकर कभी कभी समष्टि को समेटने लगता है, दर्द का बित्त्व फल विकसित होता है, बच्चा, माँ तथा पारिवारिक विम्ब सहज संवेदनीयता के साथ यथार्थ के एहसास को जगाते हैं तथा प्रकृति के चित्र जीवन के राग-यथार्थ तत्त्व को स्पर्श करते हैं- ये सभी तत्त्व एक साथ मिलकर जिस चित्र को उपस्थित करते हैं, वे मात्र एकांतिक चित्र नहीं हैं, उनमें जीवन और यथार्थ के हल्के-गहरे 'राग' समाएँ रहते हैं। "मनु पुत्र के नाम एक खुली बिट्टी" में बच्चे का अर्थ-रूपांतरण इसी प्रकार का है।

"मुझे यकीन है कि जब मैं/तुम्हारे गूँ-गाँ, माँ-माँ में/एक पूरे अर्थ ससार को खोज/लेती थी/तो मेरे ये राब्/तुम्हारे भीतर अनअकुरित/परम्पराओं को जगाएँगे/और काली पड़ी हुई चेतना को/कुरेद कर सुलगाएँगे।" (यात्रादश, पृ०५८)

इस प्रकार के अनेक उदाहरण दिए जा सकते हैं। ये सभी तत्त्व यह स्पष्ट करते हैं कि कवि का रचना ससार मात्र वैयक्तिक राग-संवेदनाओं तक सीमित नहीं है वरन् वह कभी-कभी समष्टिगत एवं यथार्थ के सघनशील रूपों को भी "अर्थ" प्रदान करती है। कविताओं की संवेदना तथा उनकी संरचना दीर्घ भी है और संक्षिप्त सघनशील भी ये दोनों पक्ष एक साथ मिलकर यह सिद्ध करते हैं कि कवि दोनों काव्य-रूपों को संवेदना और संरचना के धरातल पर रूपांतरित करने में सक्षम है। 'एका' की कविताएँ दीर्घ एवं अपेक्षाकृत संक्षिप्त संरचना वाली दोनों प्रकार की हैं लेकिन ये दोनों प्रकार की कविताएँ मिथकीय अर्थ रूपांतरण की दृष्टि से संरचनात्मक सौष्ठव को संकेतित करती हैं। समग्र रूप से यह कहा जा सकता है कि सुमन राजे के रचना समारंभ ऐसी संभावनाएँ हैं जो अधिक अध्ययन मनन के द्वारा 'संवेदना' को अधिक व्यापक और अर्थवान् बना सकती हैं।

